III 21.529

Michael Ferber

DICȚIONAR DE SIMBOLURI LITERARE

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CEU
CARTIER

BIBL. CENTR. UNIV.
M. „EMINESCU" IAȘI
LITERE
III 21.529

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DICŢIONAR DE SIMBOLURI LITERARE

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

III 21.529

Michael Ferber

DICȚIONAR DE SIMBOLURI LITERARE

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS

Traducere din engleză de Florin Sicoie

B.C.U.- IASI 505823

CARTIER

CEU

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CARTIER®
Editura Cartier, SRL, str. Bucureşti, nr. 68, Chişinău, MD2012.
Tel./fax: 022/24 82 81, tel.: 24 83 68. E-mail: cartier@mdl.net
Editura Codex 2000, SRL, str. Paul Ionescu, nr. 6, sectorul 1, Bucureşti.
Tel./fax: 01/223 44 88. GSM: 094 30 49 15.
Difuzare:
Bucureşti: str. Paul Ionescu, nr. 6, sectorul 1.
Tel./fax: 01/223 44 88. GSM: 094 30 49 15.
Chişinău: bd. Mircea cel Bătrîn, nr. 9, sectorul Ciocana. Tel.: 022/34 64 61.

Cărţile CARTIER pot fi procurate în toate librăriile bune din România şi Republica Moldova.
LIBRĂRIILE CARTIER
Casa Cărţii Ciocana, bd. Mircea cel Bătrîn, nr. 9, Chişinău. Tel.: 34 64 61.
Librăria din Hol, str. Bucureşti, nr. 68, Chişinău. Tel.: 24 10 00.

Lectori: Pavel Balmuş, Valentin Guţu
Coperta seriei: Vitalie Coroban
Coperta: Vitalie Coroban
Design: Valentina Ciobanu
Procesare de text: Editura Cartier
Tehnoredactare computerizată: Valentina Ciobanu
Prepress: Editura Cartier
Tipar: FEP Tipografia Centrală

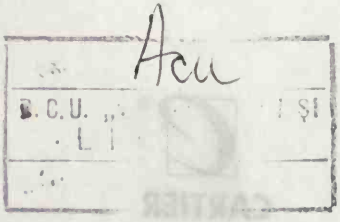
MICHAEL FERBER
DICŢIONAR DE SIMBOLURI LITERARE
© Michael Ferber, 1999.
First published 1999. Cambridge University Press.
Reprinted 2000, 2001. Cambridge University Press.
© Cartier, 2001, pentru prezenta traducere în limba română.
Această ediţie a apărut în 2001 la Editura Cartier.
Toate drepturile rezervate.

This edition was published within Central European University Translation project with the support of the Soros Foundation Moldova and the Open Society Institute — Budapest.

Nota editorului: Traducerile citatelor, unde nu apare numele traducătorului, îi aparţin lui Florin Sicoie.

FERBER Michael. *Dicţionar de simboluri literare*; trad.: Florin Sicoie — Ed. 1. Cartier, 2001, 352 pag. — (Colecţia *Cartier Dicţionar*).
Titlu original (engleză): A Dictionary of Literary Symbols.

ISBN 9975-79-101-8



Lui Lucy

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuprins

Mulţumiri 8
Introducere 10
Note şi surse 15
Dicţionar 17
Autori citaţi 337
Bibliografie 347

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mulțumiri

Trebuie să-i mulțumesc mai întîi colegului meu Douglas Lanier pentru faptul de a mă fi ajutat, de la început, să concep acest dicționar, pentru încurajarea din timpul primelor frustrări și pentru numeroasele sfaturi detaliate. E.J. Kenney din Peterhouse, Cambridge m-a ferit de un număr de greșeli de latină și mi-a oferit nenumărate sugestii, nu numai asupra literaturii antice, ci și a celei engleze; remarcele lui ar alcătui, ele însele, o cărticică folositoare și încîntătoare. David Norton mi-a dat numeroase sugestii privitoare la pasajele biblice. Doi absolvenți ai Universității din New Hampshire mi-au dat un valoros ajutor, Heather Wood, în faza de început, adunînd date din cărți care nu erau la îndemînă, și William Stroup, care a trecut peste fiecare articol, cu un ochi inteligent în ceea ce privește accesibilitatea și decupajele. Soția mea, Susan Arnold, a citit bucuroasă, la rîndul ei, fiecare articol și mi-a oferit multe idei utile.

Îi sînt recunoscător Mariei Pantelia pentru a-mi fi pus la dispoziție *Thesaurus Linguae Graecae* pe CD-ROM și pentru a mă fi sfătuit cum să-l utilizez. Cynthia Pawlek, de la Baker Library, Datmouth, m-a inițiat în privința Bazei de date ale poeziei engleze, aflată tot pe CD. Robin Lent, Deborah Watson și Peter Crosby, de la Dimond Library a Universității din New Hampshire, au răspuns cu răbdare numeroaselor mele cereri și, în timpul reconstrucției bibliotecii, au aranjat chiar o mică încăpere îndeajuns de încăpătoare pentru Colecțiile clasice Loeb și pentru mine. Mi-a fost, de asemenea, foarte utilă biblioteca din Gonville și de la Caius College, Cambridge, și îi mulțumesc lui Gordon Hunt pentru bunele lui oficii de acolo.

Centrul de Umanistică al Universității din New Hampshire mi-a oferit o bursă de studiu de un semestru și un birou în care să stochez masivul indice alfabetic de cuvinte și expresii, și în care să lucrez liniștit; directorul lui, Burt Feintuch, și administratorul Joanne Sacco n-ar fi putut să fie mai ospitalieri.

Pentru contribuții în idei, citate, referințe și încurajare, le mulțumesc, de asemenea, lui Ann și Warner Berthoff, Barbara Cooper, Michael De Porte, Patricia Emison, John Ernest, Elizabeth Hageman, Peter Holland, Edward Larkin, Ronald Le Blanc, Laurence Marschall, Susan Schibanoff și Charles Simic. Editorul meu de la Cambridge University Press, Josie Dixon, nu numai că le-a cerut profesorilor Kenney și Norton să parcurgă articolele mele, dar a făcut ea însăși numeroase sugestii folositoare în timp ce păstorea cartea pe parcursul complexului proces de editare. Pentru

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

greşelile şi slăbiciunile care rămîn, în ciuda acestui ajutor expert, eu sînt, bineînţeles, cel răspunzător.

Aş fi fericit să aud păreri din partea cititorilor care au descoperit anumite omisiuni izbitoare de simboluri sau de semnificaţii ale unui simbol, sau orice alte greşeli, în vederea unei ediţii revizuite. Pot fi găsit la: c / o English Departament, University of New Hampshire, Durham, NH 03824, USA.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. „M. Eminescu" LITERE

Introducere

Ideea acestui dicţionar mi-a venit în timp ce citeam eseul unui student despre "Strofele scrise pe drumul dintre Florenţa şi Pisa" ale lui Byron, poem care stabileşte adevărata glorie a dragostei pline de tinereţe faţă de gloria falsă a renumelui literar al unui bătrîn. După un început promiţător, studentul a ajuns într-un impas în faţa acestor versuri: "mirtul şi iedera dulcilor douăzeci şi doi / Îţi merită toţi laurii, deşi sînt atît de mulţi". Exemplarul lui n-avea note de subsol, iar el n-avea experienţa poeziei dinainte de romantici. Cu o candoare dezarmantă, el a spus ce rost credea că aveau cele trei plante în poem, iar apoi a sugerat cu disperare că Byron trebuie să le fi văzut în drum, pe undeva între Florenţa şi Pisa, şi a fost inspirat să le introducă în poem în felul în care ai putea fi inspirat să-ţi aşezi plante în birou. Am scris pe margine că erau plante simbolice şi că trebuia să le caute în dicţionar. Dar unde exact trimiţi un student să descopere înţelesul simbolic al mirtului? *Oxford English Dictionary* a fost tot ce-am putut găsi, dar eram sigur că trebuie să existe o sursă mai potrivită, destinată cititorilor de literatură, cu o bună serie de citate din timpurile antice la cele moderne. Dar o asemenea carte nu există.

De o duzină de ori de atunci, am întrebat colegii şi bibliotecarii dacă ştiau de vreuna. Toţi erau siguri că ştiau sau credeau că "trebuie să existe vreuna", dar n-au putut s-o găsească niciodată. Cîţiva dintre ei au dat peste *Dicţionarul de simboluri* al lui Cirlot, dar acea lucrare, oricît ar fi de folositoare, e ultimul lucru pe care l-aş recomanda unui student. N-avea nici un articol cu privire la mirt. La iederă, îi menţiona pe zeul frigian Attis şi pe preoţii săi eunuci, iar apoi spunea: "E un simbol feminin care denotă forţa care are nevoie de protecţie". Sînt greu de imaginat interpretările la Byron care s-ar fi ivit din acele afirmaţii. La laur, dicţionarul îl numeşte pe Apollo şi menţionează poeţi, dar n-are nimic despre glorie şi continuă cu "victoriile interioare asupra influenţei negative şi disipative a forţelor fundamentale".

Doar ceva mai bune sînt două lucrări recente: *Dicţionarul simbolisticii: imagini culturale şi semnificaţiile din spatele lor* de Hans Biedermann, tradus din germană, *Dicţionarul Penguin de simboluri* de Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, tradus din franceză. Amîndouă trec în revistă, pe larg, dar nesistematic, culturile lumii, aşezînd semnificaţii maiaşe şi chineze alături de acelea din alchimia medievală. Ultima carte, mult mai cuprinzătoare, nu are un articol

despre mirt; la iederă, discută despre Dionysos, ceea ce este corect, dar nu spune nimic despre întrebuinţarea ei în poezia latină care stă în spatele lui Byron. Nici una din cărţi nu dă citate cuprinzătoare din poezia sau proza de ficţiune.

Dacă nu există un dicţionar adecvat, dar toată lumea crede că există (pentru că e necesar), este, se pare, un bun motiv să fie scris unul. Exista şi un motiv să nu scrii unul, pentru că dacă germanii n-au produs un astfel de dicţionar, după cum se părea, el s-ar fi putut să fie peste puterile muritorilor. La urma urmei, orice poate fi simbol, iar un dicţionar cuprinzător s-ar putea să necesite mii de articole. După o anumită ezitare, totuşi, am hotărît că lucrul poate fi făcut, iar rezultatul este cartea de faţă.

Titlul ei este oarecum greşit. Ar fi mai corect, dacă n-ar fi greoi, s-o numeşti *Dicţionar selectiv de simboluri şi convenţii literare apusene tradiţionale, mai ales din poezie*, şi am să urmăresc termenii din acel titlu ipotetic atunci cînd am să descriu caracteristicile cărţii.

Numai limitînd drastic, bineînţeles, seria posibilelor simboluri am putut să continui cartea. Cu toate acestea, e mai cuprinzătoare decît ar putea crede cineva. Acest dicţionar acoperă numai simbolurile tradiţionale, cele care au fost folosite multă vreme de numeroşi autori. Majoritatea articolelor încep cu Biblia sau cu clasicii şi continuă cu exemplele pînă la scriitori cît se poate de recenţi, cu accentul pus pe literatura britanică, şi în special pe Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton şi Romantici; ele includ, de asemenea, în mod caracteristic, cîteva exemple din literatura italiană, franceză, spaniolă, germană sau rusă (mai ales din Dante şi Goethe). Tradiţia e mai stabilă decît crezusem la început, cel puţin pînă în secolul al douăuzecilea; privighetorile şi chiparoşii îşi poartă cu ei asociaţiile antice, şi chiar acolo unde sînt invocaţi în noi moduri acele conotaţii pot fi încă în vigoare. Mai mult decît atît, nu e nevoie să te ocupi de semnificaţia stării de agitaţie din *Doamna Bovary* a lui Flaubert, a pistoalelor din *Hedda Gabler* a lui Ibsen, a sunetului misterios din Actul 2 din *Livada cu vişini* a lui Cehov, a madlenei din Proust sau a bătăilor adînci de clopot ale Big Ben-ului care străbat *Doamna Dalloway* a Virginiei Woolf. Acestea trebuie duse la bun sfîrşit de către cititor, în fiecare caz în parte, şi nici un dicţionar de proporţii rezonabile n-ar putea ajuta prea mult. Ceea ce trebuie să ştie cititorii, în orice caz, sînt simbolurile tradiţionale, inventarul de rutină al literaturii pe mii de ani, care apare adesea fără nici o explicaţie şi care cîştigă gradat în conotaţii pe măsură ce tradiţia se prelungeşte şi face aluzii la ea însăşi. Dacă ea informează asupra semnificaţiei unei opere individuale e adesea o întrebare subtilă — contează dacă pasărea care caută "leagănul tău aproape / De pieptul

meu", în "Înflorirea" lui Blake, e o vrabie, cu asociaţiile ei legate de desfrîu? Sau că acel copac pe care Ahmatova îl îndrăgea în mod special, dar care acum e un ciot, era o salcie, cu sugestia lui legată de adolescenţă sau de inutilitate? ("Salcia") –, dar întrebarea nu poate fi nici măcar susţinută fără cunoaşterea tradiţiei. Nu ştiu cît de multe astfel de simboluri tradiţionale există, dar numărul lor nu poate fi foarte mare, şi sper că o carte cu 175 dintre cele mai importante simboluri, alături de referinţele încrucişate, va fi îndeajuns de completă pentru a constitui o lucrare de referinţă utilă.

Am încercat să fiu generos cu citatele la fiecare articol, riscînd excesul, ca să dau un sens istoriei unui simbol şi seriei contextelor lui. A da pur şi simplu definiţii ale simbolurilor ar fi însemnat o carte mică, dar greşită, pentru că adesea numai o înşiruire de exemple poate conduce la semnificaţia simbolului. De asemenea, am avut ca scop să-l interesez pe student sau pe cititorul experimentat, ca şi să-l ajut pe studentul începător. Există, fără îndoială, omisiuni importantte în cuprinsul a numeroase articole – într-adevăr, pînă în momentul în care i-am dat culegătorului manuscrisul, descopeream continuu materiale despre care mă întrebam cum de le-am uitat –, dar am făcut tot ce am putut, strict în limitele expresiei, pentru a include variante interesante, ca şi sensurile caracteristice.

Faptul că toate referinţele sînt din literatura occidentală, numărînd Biblia printre cele dintîi surse ale acesteia, n-ar părea să necesite o argumentare, dar mulţi colegi mi-au pus întrebări despre "preferinţa mea centrată pe Occident" şi mi-au cerut să iniţiez un adevărat dicţionar multicultural al simbolurilor literare din toată lumea. Părea un proiect minunat, dar nu pentru mine sau pentru alt muritor. Două zile de citit poezie chineză şi japoneză în traducere mi-au dat o primă imagine asupra a ceea ce ar fi atras aceasta după sine. Rîndunica, am aflat, e văzută ca un mesager al primăverii, exact ca în poezia occidentală: poetul din secolul al treisprezecelea Chiang K'uei meditează asupra momentului "Cînd rîndunelele vin să întrebe unde este primăvara". Dar o altă imagine obişnuită pentru primăvară, florile de prun, nu e comună în poezia occidentală. Deoarece florile de prun apar adesea odată cu zăpada sfîrşitului de iarnă, ele sînt simboluri ale tăriei şi curajului, ca şi vestitoare ale primăverii (oarecum, dar nu pe de-a-ntregul, ca floarea de migdal în Occident); un comentator sugerează că ele reprezintă promisiunea frumuseţii perfecte a florilor de cireş, care apar mai tîrziu. În Anglia, totuşi, dacă e să-l credem pe Ben Jonson, sînt "Timpuriul cireş, cu întîrziatul prun" ("Către Penshurst" 41). Cucul sau mai degrabă pasărea tradusă drept "cuc" în engleză pare să nu fie din aceeaşi

specie cu pasărea europeană, care e cunoscută pentru că își depune ouăle în cuiburile altor păsări. "Cucul" oriental e cunoscut pentru cîntecul lui frumos și pentru zborul lui drept. În chemarea cucului, chinezii aud *kui k'ü*, "du-te acasă"; în japoneză, fermecătorul său nume *hototogisu* poate fi scris cu caractere care înseamnă "pasăre a timpului"; în ambele culturi, pasărea sugerează dorul de casă. E, de asemenea, asociată cu luna. Toate acestea sînt cu totul opuse cîntecului strident al tagmei cucilor! Și așa mai departe. Există strînse similarități cu întrebuințarea occidentală, deloc surprinzătoare pentru că trăim cu toții pe aceeași lume, și există diferențe pătrunzătoare, deloc surprinzătoare pentru că și fauna, și flora, ca să nu mai amintim de cultura omenească, variază de la un loc la altul. Sarcina de a studia temeinic detaliile, într-o comparație între numai două tradiții, ar fi descurajatoare. Ar fi dificil chiar și să hotărăști dacă să pui cei doi "cuci" într-un singur articol sau în două. Fără îndoială, sper ca erudiții, experți în alte limbi, să-și ia asupra lor sarcina de a produce dicționare ca acesta de față pentru fiecare tradiție, dacă nu cumva există deja, ca să putem aștepta cu nerăbdare un studiu sistematic de "metaforică comparativă".

Acesta e un dicționar de simboluri din literatură, nu din mituri, pictură, folclor, visuri, alchimie, astrologie, cărți de tarot, Cabala sau din subconștientul colectiv al lui Jung. Miturile pătrund în el, bineînțeles, în măsura în care iau o formă literară, dar numele proprii nu au articole. Cititorul care nu le cunoaște poate găsi cu ușurință cîteva dicționare excelente de mitologie antică. Faptul că există, de asemenea, cărți excelente despre iconografia din pictura europeană îmi permite să omit citatele din acea tradiție, atît din simbolistica creștină văzută în nenumăratele picturi ale Bunelvestiri, Răstignirii, martirajului sfinților și celalte, cît și din cărțile-simbol ale Renașterii. Prin "literatură" înțeleg, în bună parte, literatura "importantă" potrivit canonului apusean. Pentru ochii moderni, această tradiție poate părea o chestiune de elită, în contrast nu numai cu proverbele și baladele, dar și cu poveștile cu zîne, piesele și cîntecele populare, ritualurile legate de anotimpuri și alte tipuri de folclor, din care acest dicționar ar fi trebuit să extragă mai multe exemple decît cele cîteva pe care le-a folosit. Limitele de spațiu (și de timp) trebuie să fie principala scuză pentru felul în care s-a procedat, dar ar trebui să ne amintim că o mare parte din literatura greacă era "populară" la vremea ei, ca și Shakespeare și mulți alți scriitori, și că multe părticele din folclor care au dispărut din tradiția populară continuă să trăiască prin acești scriitori. Am încercat, de asemenea, să includem cîteva referințe la scriitorii mai puțin cunoscuți. Cei interesați în mod special de scriitoare, de

scriitorii afro-americani, latino-americani sau "post-coloniali" pot considera că ei sînt subreprezentaţi, dar acest dicţionar nu pare locul potrivit pentru a discuta un nou canon. E, de asemenea, sentimentul meu că, cel puţin pe parcursul secolului al nouăsprezecelea, femeile, negrii şi alţi "alţii" n-au folosit simboluri într-un mod sensibil diferit de tradiţia dominantă. Iar în privinţa alchimiei şi a celorlalte tradiţii mistice, ele şi-au găsit cu siguranţă un loc ici şi colo în literatură, dar, cu excepţia cîtorva referinţe, a trebuit să las deoparte dificilele şi lungile explicaţii pe care ele le-ar fi necesitat adesea.

Acest dicţionar nu se bazează pe o definiţie anume a "simbolului". Am preferat să păcătuiesc în sensul generozităţii decît să exclud ceva ce ar fi vrut să afle cineva şi, de multe ori, să mă apropii de metaforă, aluzie sau chiar motiv decît de simbolul strict definit. Am inclus şi anumite convenţii, locuri comune sau "topoi", modurile-standard în care a fost reprezentat un lucru. Aşa că am inclus roua, moartea, visul, natura şi anumite alte subiecte nu atît de mult pentru ceea ce au semnificat, cît pentru alte lucruri pe care le-au simbolizat.

Din mai multe motive, marea majoritate a exemplelor sînt luate din poezie. Aproape toată literatura apuseană cea mai veche e în versuri, şi, pînă în epoca modernă, genurile poetice erau cele mai prestigioase şi mai frecvent publicate. De asemenea, poezia tinde să fie mai densă în materie de simbolism decît romanele sau povestirile, deşi există o bogată proză simbolică de ficţiune. E mult mai uşor, de asemenea, să parcurgi, pentru cuvinte-cheie sau idei, poezia decît proza, deoarece există concordanţe pentru majoritatea poeţilor (sub formă de carte sau sub formă electronică), dar foarte puţine pentru romancieri. Am fost capabil să descopăr cincizeci de apariţii ale unui simbol la o duzină de poeţi în cîteva minute, dar, în ceea ce priveşte romancierii, nu pot decît să-mi scormonesc memoria sau pe aceea a colegilor mei. Fără îndoială că am inclus cîteva exemple din proză, ajutat, din cînd în cînd, de studiile erudite asupra unui simbol, dar, în cele din urmă, nu cred că ar fi însemnat o mare diferenţă pentru seria articolelor şi semnificaţiilor de pe cuprinsul articolelor dacă n-ar fin exista deloc exemple din proză.

Uneori, articolele sînt destul de lungi. Cititorii pot afla mai mult despre privighetoare decît au strict nevoie pentru a înţelege un pasaj din Shakespeare sau din Keats. Majoritatea ediţiilor adnotate pentru studenţi ale operelor clasice, fie datorită spaţiului limitat, fie datorită dorinţei de a nu intimida, dau numai o informaţie minimală în note, şi astfel nu reuşesc să exprime bogăţia tradiţiei şi sugerează, în schimb, că există un cod sau o algebră a literaturii. Cred, de asemenea, că e interesant în sine să vezi numeroasele fire ale

semnificaţiilor privighetorii adunate laolaltă într-un articol lung, căci asta te poate face să stabileşti importanţa întregii istorii a poeziei occidentale.

Asta nu înseamnă că, ori de cîte ori o privighetoare apare într-un poem, ea trebuie să semnifice toate lucrurile pe care le-a simbolizat vreodată sau că trebuie să facă aluzie la toate precedentele apariţii ale privighetorilor. Ceea ce a spus Freud despre ţigările de foi e uneori adevărat în privinţa simbolurilor literare: uneori, o privighetoare e pur şi simplu o privighetoare sau ceva mai mult decît un mod de a spune că a venit noaptea. Pe de altă parte, majoritatea poeţilor au absorbit limbajul tradiţional al poeziei şi presupun că cititorii sau ascultătorii lor au făcut la fel. Cititorul implicat al celei mai mari părţi a poeziei e expert în privighetori, chiar dacă n-a auzit sau n-a văzut niciodată vreuna. Dacă e posibil ca o privighetoare să-şi facă o apariţie "nevinovată" după 2800 de ani de prezenţă în literatura occidentală, trebuie să fie în condiţii literare speciale care, într-un fel, invocă şi anulează asociaţiile pe care le-a dobîndit privighetoarea, aşa cum face, poate, Coleridge în "Privighetoarea", la 1798, sau, mai recent, Wallace Stevens în "Omul de pe grămada de gunoi", unde privighetoarea e inclusă în marele morman de gunoi alcătuit din imagini poetice tocite. Ca să reiau un punct de mai sus, ideal este să cunoşti tradiţia, şi după aceea să hotărăşti, în fiecare caz, în ce proporţie e încă în vigoare.

Note şi surse

Există un avantaj, poate, în incompletitudinea acestui dicţionar, şi acesta este că cititorii, dacă le convin articolele existente, dar nu găsesc un simbol particular, pot avea plăcerea de a-l căuta singuri. Cel mai bun loc de pornire, de fapt, este *Oxford English Dictionary*, care dă cel puţin cîteva citate. Există dicţionare asemănătoare în franceză şi italiană; cel german, început de Fraţii Grimm, e minunat, dar citatele lui sînt din ediţii care acum sînt foarte vechi şi rare. Dacă citiţi puţin în germană, puteţi folosi marea *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, editată de Pauly, Wissowa şi Kroll, în mai multe volume, care reprezintă o uluitoare operă de erudiţie, un fel de superconcordanţă cu literatura greacă şi latină. Chiar fără greacă şi latină puteţi extrage ceva din cele două mari dicţionare Oxford, care sînt generoase în materie de citate; va trebui să învăţaţi alfabetul grecesc, dar, după aceea, veţi putea urmări citatele alături de traducerile din Colecţiile Loeb, publicate de

Harvard University Press. O bună bilbiotecă universitară va avea concordanţe pentru poeţii importanţi; cînd aţi găsit, să zicem, versuri din Shakespeare, mergeţi la una din ediţiile critice ale pieselor individuale (Cambridge, Oxford sau Arden) şi consultaţi notele de subsol la versurile care conţin simbolul: ele pot oferi prea bine surse care merg în urmă pînă în vremea romanilor. Marile ediţii critice ale clasicilor greci şi latini sînt de obicei doldora de surse şi paralele. Sînt, de asemenea, de ajutor dicţionarele de proverbe, mai ales *Cartea de proverbe, maxime şi expresii familiare* a lui Stevenson, şi indexurile de poezie ale titlurilor, primelor versuri şi ultimelor versuri. Am mai trecut cîteva în secţiunea "generală" a bibliografiei.

Un asterisc înainte de o operă indică faptul că e o formă ipotetică sau neatestată.

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A

Absint *vezi* Pelin

Aer *vezi* Suflarea vîntului

Alamă *vezi* Bronz

Alb Nu poate fi nimic mai bun pentru acest articol decît citirea capitolului al zecilea din cartea 1 a lui *Gargantua* al lui Rabelais, intitulat "Cu privire la semnificaţia culorilor alb şi albastru". Acolo el susţine că albul simbolizează bucuria, alinarea şi veselia, pentru că opusul lui, negrul, simbolizează suferinţa şi pentru că albul ia vederea aşa cum bucuria excesivă copleşeşte inima. Rabelais scoate în evidenţă faptul că anticii foloseau pietre albe pentru a marca zilele norocoase şi că atunci cînd romanii celebrau un triumf, victoriosul era purtat într-un car tras de cai albi; lumina soarelui şi lumina revelaţiilor creştine sînt, la rîndul lor, albe.

La aceste exemple putem adăuga afirmaţia lui Platon conform căreia, la zugrăvirea zeilor, albul este culoarea cea mai potrivită (*Legile* 956a) şi că romanii care candidau pentru anumite funcţii purtau culoarea albă – ca un semn, probabil, al "candorii" sau sincerităţii. (Latinescul *candidus* însemna "alb strălucitor", în contrast cu *albus*, "alb pal"; însemna, de asemenea, "sincer" şi chiar "nepătat" sau "cinstit", ca în *candida Penelope* a lui Ovidiu, din Amores 2.18.29.)

Cea mai bună sursă literară de după Rabelais este capitolul 42 din *Moby-Dick* a lui Melville, "Albeaţa Balenei". Acolo, Ismael ne spune că "Albeaţa balenei a fost cea care, dincolo de toate, m-a înspăimîntat", scoţînd frumos la iveală semnificaţia uitată de "a face să pălească" a verbului. El acceptă, totuşi, că "diferite popoare au recunoscut, într-un fel sau altul, o anumită pre-eminenţă regală în această culoare"; ea este simbolul "nevinovăţiei mireselor, al blîndeţei vîrstei înaintate"; că preoţii poartă o tunică numită stihar (de la alba); şi că în "credinţa papistaşă albul e folosit în mod special la celebrarea Patimilor Domnului nostru". Dar continuă să menţioneze asociaţii înfiorătoare, ca la ursul polar, rechinul alb, albinoşi, paloarea morţii sau lepra, iar apoi speculează asupra faptului că "prin caracterul lui nedefinit [albul] umbreşte mai

BCUIASI UNIVERSITY LIBRARY

departe golul şi vastitatea împietrită a universului" sau reprezintă "lipsa vizibilă de culoare" – "ateismul de toate culorile, fără culoare, în faţa căruia ne dăm înapoi". Ceva din această împietrire apare în "Model" a lui Frost, unde un păianjen alb ţinînd o molie albă pe o floare albă pare "modelul întunericului care înspăimîntă".

Vezi **Negru, Lumină.**

Albastru Rabelais spune: "bineînţeles că albastrul înseamnă cer şi lucruri cereşti" (*Gargantua* 1.10). "Albastrul – viaţa din ceruri – regatul Cynthiei", îşi începe Keats un sonet; "Albastrul – viaţa din ape – Ocean / Şi toate visele-i vasale"; albastrul este şi "blînd văr pădurii verzi". "Albastrul cerului şi mării, verdele pămîntului", după "Ancient Sage" (41) al lui Tennyson, sînt cele două mari culori ale suprafeţei lucrurilor.

Pentru că este culoarea cerului (şi pentru că marea e albastră doar în zilele însorite), albastrul este, în mod tradiţional, culoarea Raiului, a speranţei, a statorniciei, a purităţii, a adevărului, a idealului. În simbolismul coloristic creştin, albastrul îi aparţine Fecioarei. Speranza (Speranţa) lui Spenser este înveşmîntată în albastru (*Crăiasa zînelor* 1.10.14). Pentru Shelley, cele două culori pe care natura le-a făcut dumnezeieşti sînt "Verde – tărie, albastru – nădejde" ("Odă: Sculaţi" 33). În "Împotriva femeilor nestatornice" a lui Chaucer, refrenul este "Tu verde, nu albastru, ia-ţi veşmînt" (traducere de Dan Duţescu) – albastrul statorniciei, verdele pămîntului schimbător. (*Vezi* **Verde.**)

E atît de obişnuit să vezi "albastru" sau "azuriu" înainte de "cer" sau "Rai" – Shakespeare are "albastru de Rai", "albastru diafan" şi "boltă azurie", Wordsworth are "cer albastru limpede", "ceruri azurii" şi "albastru firmament" –, încît e nevoie de o mare iscusinţă a exprimării pentru a reveni la noţiunea de albastru şi la rezonanţa ei simbolică. Poate că aşa face Coleridge atunci cînd susţine că "sfinţii vin în ajutor, dacă oamenii îi cheamă: / Pentru că albastrul cer se gîndeşte la toţi" (*Christabel* 330-31); sau Shelley, atunci cînd Beatrice, după ce e violată, strigă: "Doamne! Ceru-i / Pătat de Sînge!" (*Familia Cenci* 3.1.12-13, traducere de Petre Solomon).

Cuvîntul grecesc pentru "albastru", *kyaneos* (de unde rădăcina "cyan-" la termenii chimici), însemna "întunecat" la Homer şi alţi poeţi de început. Era culoarea doliului: Thetis îşi pune un văl *kyaneos* atunci cînd înţelege că sfîrşitul lui Ahile e aproape (*Iliada* 24.93-94), Bion îi cere Afroditei să poarte un veşmînt de culoarea cyan-ului ("Prohodul lui Adonis" 4). Odată cu Bacchylides şi poeţii de mai tîrziu, termenul pare să fi însemnat "albastru" (e adesea

folosit în legătură cu marea), dar sensul lui de "întunecat" a rămas tradiţional (ca la Bion). Termenul latin *caeruleus* (de unde englezul "azuriu") temperează marea şi cerul şi alte lucruri albastre, dar, uneori, înseamnă de asemenea "întunecat".

Un alt cuvînt latin, *lividus*, însemna "plumburiu" sau "negru şi albastru", culoarea vînătăii; folosim încă "negru şi albastru" în acest sens, cum o făcea şi Shakespeare: un personaj din *Nevestele vesele din Windsor* este "bătut" de arată "vînăt ca pruna" (4.5.98, traducere de Vlaicu Bîrna). Este şi culoarea morţii: Vergilius foloseşte *livida* pentru apele întunecate ale Styx-ului din lumea subpămînteană (*Eneida* 6.320), iar Milton continuă cu "lividele flăcări" ale Iadului (*Paradisul pierdut* 1.182, traducere de Aurel Covaci). În engleză, "livid" se referă la cadavre: Coleridge se adresează defunctului Chatterton: "trupul tău de culoare plumburie" ("Chatterton" 30); Ann Radcliffe scrie "lumina strălucea orbitor pe faţa lividă a cadavrului" (*The Italian* 5); în timp ce Byron are "cadavrul viu, livid" (*Ghiaurul* 762, traducere de Ştefan Avădanei). Spenser descrie cadavrul viu al lui Gluttony: "Plin de boli era hoitul lui albastru" (*Crăiasa zînelor* 1.4.23). Ciuma era considerată albastră. Thomson descrie "vaporii rău-mirositori şi albastra putreziciune" a "mlaştinilor mocirloase" care hrănesc boala ("Vară" 1032); Shelley ne spune cum a căzut "Ciuma albastră" asupra omenirii (*Revolta Islamului* 3964).

Latinescul *lividus* înseamnă şi "pizmaş" — nuanţa pe care o capătă cineva atunci cînd se umple de pizmă —, iar engleza păstrează fraza "livid de pizmă". Un personaj din *Purgatoriul* lui Dante mărturiseşte: "Şi-atîta de pismaş am fost, că / ... / Simţeam un junghi că-n inimă-mi pătrunde" (14.82-84, traducere de George Buznea).

"Azuriul" a avut, aproape întotdeauna, conotaţia opusă: este albastrul nobil, pur, ideal, mai ales al cerului senin sau al Mării Mediterane. (Cuvîntul are aceeaşi sursă persană ca "lazuli", ca în "lapis lazuli".) E un cuvînt favorit al lui Shelley. Dar unii scriitori de mai tîrziu au văzut idealul situat la o distanţă imposibilă şi indiferent faţă de suferinţa umană. Baudelaire vede o lebădă întorcîndu-şi gîtul "Spre-a cerului senină şi-albastră nepăsare" ("Le Cygne") (traducere de Al. Hodoş). Mallarmé foloseşte *azur* pentru idealul pur după care suspină sufletul său ("Soupir"), "azur virginal" al cărui aer îi face buzele să fie avide ("Don du Poème"), dar e un "crud ideal" din cauza "ironiei" lui "senine", a inaccesibilităţii lui, cu excepţia străfulgerărilor spre poetul îndurerat care încearcă să-l înţeleagă ("L'Azur"). Un cer albastru prezidează un groaznic măcel în *Nimic nou pe frontul de vest* al lui Remarque. Pe de altă parte, Darío ne spune cum o zînă îi revelează aurora şi chipul unei femei

fermecătoare, umplîndu-l de bucurie, şi apoi "Mai mult?, spuse zîna. Şi atunci / mi-am fixat pupilele / în Azur [*Azul*]" (încheierea la "Autumnal", în cartea *Azul*). Wallace Stevens foloseşte "albastru" şi "azuriu", uneori în contrast cu verdele naturii, ca pe culoarea imaginaţiei şi artei în poeme ca "Omul cu chitara albastră" şi "Suprafaţa mării plină de nori"; în ultimul, el face cinci încercări de resuscitare a imaginaţiei: "Iar apoi cerul albastru şi-a-mprăştiat / Pandantivele lui cristaline pe mare", de exemplu, sau "Atunci marea / Şi cerul s-au înfăşurat ca unul, şi, din amîndoi, / S-au ivit proaspete transfigurări ale celui mai proaspăt albastru" (33-34, 88-90). Dar, în spiritul lui Baudelaire, el vorbeşte şi de "albastrul înstrăinat şi indiferent" al cerului ("Sunday Morning" 45).

Albatros Albatrosul, 0din care există mai multe specii, este o mare pasăre palmată, cu cioc încovoiat şi aripi înguste, care se găseşte mai ales în oceanele sudice. Albatrosul alb rătăcitor, cu o deschidere a aripilor de patru metri, este cel mai bine cunoscut; cînd urmează o corabie, este o apariţie extraordinară, iar marinarii l-au considerat multă vreme o pasăre de bun augur.

Prima jumătate a numelui lui pare să derive din latinescul *albus*, "alb", dar b-ul a fost inserat în "alcatras", din portughezul *alcatraz*, folosit pentru albatros, cormoran, pasărea-fregată sau pelican, din arabul *al-ghattas*, pasăre marină cu coadă albă.

Încă din secolul al şaselea, există mărturii despre pasărea care urma corăbiile. Cel mai celebru albatros din literatură este cel din *Povestea bătrînului marinar* al lui Coleridge; de atunci, "albatros" a ajuns să însemne o povară de vinovăţie sau păcat. Melville, în *Moby-Dick*, capitolul 42, are o memorabilă descriere a unui albatros. Baudelaire, în *L'Albatros*, aseamănă un poet, exilat "Jos pe pămînt" (traducere de Al. Philippide), cu aripile tăiate, unui albatros prins de marinari.

Albină Albinele au fost mult lăudate pentru mierea şi ceara lor din vremuri imemoriale, şi în literatura antică pot fi găsite multe cunoştinţe despre albinărit, mai ales în Cartea 4 a *Georgicelor* lui Vergilius. Ele sînt insecte sociale, cu o "conducere" a stupului de înaltă organizare, culeg nectar din multe feluri de flori şi sînt, în acelaşi timp, folositoare şi periculoase pentru oameni. Aceste caracteristici evidente şi altele mai puţin evidente le-au făcut frecvent simboluri sau analogii în literatură.

Grecii considerau albina (în greceşte *melissa* sau *melitta*, de la *meli-*, "miere" şi, poate, *lich-*, "a linge") un semn al elocinţei sau însuşirilor

poetice, parțial datorită bîzîitului sau murmurului ei, dar mai ales ca o extensiune naturală a expresiilor idiomatice încă obișnuite în engleză și în alte limbi moderne, cum ar fi "glas de miere", "buze dulci" și "mieros". Homer numește glasul Sirenelor *meligerus*, "Ca mierea de plăcut" (*Odiseea* 12.187, traducere de George Murnu). Existau legende potrivit cărora albinele au zburat în jurul gurii copilului Sofocle, ca pentru a aduna mierea cu care se născuse sau poate ca să-l hrănească cu mierea de care avea să aibă nevoie ca mare autor de tragedii; aceeași poveste a fost spusă în legătură cu Pindar, Platon și alții, despre care s-a crezut că dețin o înzestrare divină. Un poem din secolul al șaselea AD, din *Antologia greacă*, este despre statuile marilor poeți; unul dintre ei este Homer, și "o albină pieriană a rătăcit în jurul divinei sale guri, / producînd un fagure de miere" (2.343-44). (Pieria, pe coasta Muntelui Olimp, era locul de naștere al Muzelor.) În deschiderea "Elegiei sale la moartea lui Ronsard", Garnier urează ca "albina să-și facă întotdeauna mierea în mormîntul tău".

Ca alternativă, poetul însuși poate fi numit albină. *Păsările* lui Aristofan ne spun că Phrynicos, un alt dramaturg, semăna cu o albină care "și-a strîns / ... / preafrumoase cîntece *ambrosion meleonî*, / Mereu cu ele dăruindu-ne!" (*Păsările* 749-51, traducere de Eusebiu Camilar și H. Mihăescu), făcînd, poate, un joc de cuvinte între *melitta* ("albină") și *melos* ("cîntec"). Pindar face același joc de cuvinte asemănîndu-și cîntecul cu mierea, în *Olympianice* 10.97. Platon scrie, "nu ne spun oare poeții că își sorb cîntările din unda izvoarelor de miere care curg în anume grădini și vîlcele ale Muzelor și ni le aduc nouă întocmai ca albinele, plutind și ei la fel în zbor?" (*Ion* 534a, b, traducere de Dan Slușanschi și Petru Creția). Poemul din *Antologia greacă* de-abia citat o numește pe Sapho "albina pieriană" și menționează, de asemenea, *melos* în versul următor (69-70). Teocrit ne spune povestea lui Comatas, poetul păstor de capre, care a fost închis de viu într-un cufăr, dar a fost hrănit de albine "atrase de nectarul Muzelor de pe buzele lui" (*Idile* 7.78-83); Wordsworth reia povestea în *Preludiul din 1805* 10.1021-26. Lucrețiu deschide cea de-a treia carte a *De Rerum Natura* comparînd scrierile lui Epicur cu pajiștile înflorite, iar pe cititorii lui cu albinele (în latinește *apis*). Horațiu transformă această tradiție într-o blîndă condamnare de sine, punîndu-l în contrast pe Pindar, lebăda zburînd la înălțime, cu el însuși, albină muncind din greu (*Ode* 4.2.27-32). Metafora se găsește la poeți moderni ca Foscolo, care numește un muzician o "doică de albine" ("Spesso per l'altre età"); Dickinson, care se identifică cu o albină: "Noi – Albina și eu – trăim sorbind" (nr. 230); Darío: "rimele mele merg / peste tot prin

vasta pădure / ca să adune miere și arome / din florile pe jumătate deschise" ("Primaveral"); iar Rilke: "Sîntem albinele invizibilului. Adunăm cu frenezie mierea vizibilului, ca s-o depozităm în stupul de aur al invizibilului" (scrisoare către Hulewicz, 13 noiembrie 1925).

Cum se auto-conduce un stup era subiectul unei speculații mai vechi. Aristotel scrie despre albine în *De Generatione Animalium* (3.10) și *Historiae Animalium* (5.21-23, 9.40); autoritățile latine de căpetenie sînt Varro (3.16) și Pliniu, *Istoria naturală* (11.11-70). Vergilius folosește aceste surse în *Georgicele*, Cartea 4, care este în mare măsură dedicată albinăritului și cunoștințelor despre albină. Acești autori foloseau aproape invariabil termeni masculini – grecescul *basileus* și *hegemon*, latinescul *rex*, *dux* și *imperator* – pentru "regele" albină, căruia stupul îi este devotat în mod absolut. Grecii știau că egiptenii foloseau albina ca hieroglifă pentru faraon, iar mai multe state moderne, ca Franța, au folosit albina ca simbol pentru regele lor. S-a produs o oarecare stingherealã în Franța și în alte părți atunci cînd Swammerdam (1637-80) a stabilit că albina "conducător" era în realitate o femelă. În *Georgicele*, Vergilius continuă pe larg despre patriotismul, prevederea și diviziunea muncii la albină, deși descrie și un război civil al albinelor. Într-o celebră comparație din *Eneida*, Vergilius aseamănă construcția unui oraș din Cartagina, unde unii amenajează străzi, alții ridică ziduri, iar alții încă votează legi, cu activitatea albinelor, care "Zboară cu sîrgul albine pe cîmp; dincolo de povețe / Celor mai tinere dau, ici limpedea lamur-a mierii / Altele-adună și-ntind nectarul cel dulce prin faguri, / Altele sar și primesc adunata povară și-n cete / Stau păzitoare și-opresc la intrare pe trîndavii trîntori" (1.430-36, traducere de George Coșbuc). Shakespeare s-a inspirat pe larg din *Georgice* în discursul lui Canterbury despre diviziunea muncii omenești: "La fel și-albinele, prin legea firii, / Menite-s să dea pilda rînduielii / Și celui mai înfloritor regat. / Regină au, fruntași ce-n casa lor / Împart dreptatea ca judecători, / Iar alții pleacă-n lume după treburi, / Armați cu-n ac, războinic jefuind / Catifelatul verilor potir"; există și "supușii / Ce mierea o frămîntă în tăcere" (*Henric al V-lea* 1.2.187-204, traducere de Ion Vinea). După evacuarea Moscovei, după cum o spune Tolstoi, orașul era pustiu, "pustiu ca un stup fără regină, muribund, pustiu"; apoi urmează o descriere detaliată a comportamentului albinelor atunci cînd un stup și-a pierdut regina (*Război și pace* 3.3.20).

Albinele au fost adesea considerate ca deosebit de războinice, iar stupul lor ca fiind organizat ca o armată. Prima comparație din *Iliada* lui Homer îi aseamănă pe soldați cu albinele (2.87-90), așa

cum face o altă comparație în *Perșii* lui Eschil (126-30). În trei din cele patru rînduri cînd albinele sînt menționate în Vechiul Testament, ele sînt asociate cu armatele de dușmani (Deuteronomul 1.44, Psalmii 118.12, Isaia 7.18), și ar putea fi semnificativ faptul că numele conducătoarei războinice Deborah înseamnă "albină" în ebraică.

Vergilius și alți antici credeau că albinele nu cunoșteau sexualitatea, ci-și adunau urmașii dintre flori. Această idee poate lămuri afirmația lui Plutarh potrivit căreia "albinele sînt considerate a fi iritabile și belicoase față de bărbații care au fost cu femei" (*Sfat pentru mireasă și mire* 44). Alții, totuși, au asociat albinele cu dragostea. "O, Dragoste... albină a Muzelor" începe un cîntec din *Ecclesiazusae* (973-74) al lui Aristofan. Teocrit spune că Eros e ca o albină, atît de mic, dar capabil să provoace răni atît de mari (*Idile* 19). Cele două fațete ale albinelor, producătoare de miere și de înțepături, le-au făcut simboluri potrivite ale dragostei. Faptul că Melissa sau termeni similari reprezentau nume obișnuite de fete a făcut simbolul aproape inevitabil. Un fragment din Sapho spune: "[Nu vreau] nici miere, nici albină" (frag. 146); este cea mai veche urmă a cunoscutului proverb "Cine linge miere se va înțepa" sau "Nu există miere fără albină". Euphues al lui Lyly conține "Albina care are miere în gură are un ac în coadă" (79).

Sonetul lui Valéry, "L'Abeille", ("Albina") evocă în mod subtil numeroase contexte, atunci cînd vorbitoarea invită o albină să-i înțepe pieptul, ca astfel "simțurile mele să fie luminate / de acea minusculă alarmă aurită / fără de care Dragostea moare sau adoarme". Există un sens erotic, dar și unul estetic: albina este și albina Muzelor.

Un roi de albine era considerat de rău augur. Cînd un roi se așează pe laurul sacru din Latium, în *Eneida* (7.65-70), este un semn că troienii vor ocupa cetatea.

Vergilius și alții credeau că albinele sînt generate în mod spontan din cadavrul unei vaci sau al unui alt animal (*Georgicele* 4.285-314), credință pe care o împărtășeau și evreii, după cum susține celebra ghicitoare a lui Samson din Judecători 14.8-18.

În literatura latină, hrana preferată sau sursa de nectar a albinei este cimbrul (sau cimbrul sălbatic): *Georgicele* 4.31, 112 și urm., 170, 180; *Eneida* 1.436; etc. Era atît de bine stabilit, încît Martial se putea referi la miere ca "Hyblaean cimbru", Hybla (în Sicilia) fiind celebră pentru albinele ei (5.39.3). Teocrit scrisese deja că, fără îndoială, cimbrul le aparține Muzelor (Epigrama 1), pentru că poeții sînt asemeni albinelor. În epoca lui, Spenser putea să construiască

"ademenitor de albine", un epitet de rutină pentru cimbru (*Muiopotmos* 191). Cînd Marvell, în "Grădina", scrie, "harnica albină / Socoteşte timpul la fel de bine ca noi" (69-70), el face un joc de cuvinte pe seama plantei, pe care Stevenson o numea "cimbrul generator de jocuri de cuvinte" (*The Schoolmistress* st. 11).

A rămas proverbial din vremurile antice că albinele sînt ocupate. Ovidiu le numeşte *sedula* (de unde englezescul "sedulous") în *Metamorfoze* 13.928. "Ocupată ca o albină", găsim la Chaucer (*Povestirea Neguţătorului*, Epilog, 2422, "ocupată ca albinele"). Marvell le numeşte "harnice" ("Grădină" 69, Thomson "fervente" (*Primăvară* 508) şi aşa mai departe.

Albina produce miere şi ceară, adică "dulceaţă şi lumină", celebrul titlu al unui capitol din *Cultură şi anarhie* al lui Arnold (extras din *Bătălia cărţilor* a lui Swift): acestea sînt pietrele lui de încercare în cultură.

Alcion Alcionul e o pasăre de mare semimitică grecească cu un ţipăt tînguios, identificată cu regele-pescar. Forma originală a numelui ei în greacă este *alkyon*, dar a fost adăugat *h*-ul atunci cînd s-a crezut că acest cuvînt era făcut din două rădăcini, *hal-* ("mare") şi *kyo-* ("neam"); presupunerea derivă din credinţa că pasărea îşi construieşte cuibul pe mare. Ca să facă asta, trebuie să aibă vreme liniştită, şi aşa mai departe, după cum afirmă Simonide, "în lunile de iarnă Zeus / avertizează paisprezece zil, / perioada în care uiţi de vînt, / după cum o numesc muritorii, vremea sfîntă a zămislirii pentru înspicatul / alcion" (508). Aristotel citează aceste versuri atunci cînd explică faptul că alcionul îşi construieşte cuibul şi procreează în timpul săptămînii dinainte şi săptămînii de după solstiţiul de iarnă (*Historia Animalium* 542b15); aceste două săptămîni au devenit cunoscute ca *alkyonides hemerai* sau "zilele alcionului" – o perioadă de linişte. Cînd Poseidon le propune pace păsărilor lui Aristofan, el le oferă "apă de ploaie în bazine / şi zilele alcionului pentru totdeauna" (*Păsările* 1593-94). Teocrit prezice că "alcionii vor cloci valurile şi marea ca să se odihnească" (7.57).

Ovidiu dedică o mare parte din Cartea 11 din *Metamorfoze* poveştii lui Ceyx şi Alcyon. Preschimbaţi în alcioni, ei se împerechează, totuşi, şi cresc pui; vreme de şapte zile, Alcyon procreează în cuibul ei plutind pe ape. Marea e calmă pentru că Eol opreşte vînturile să iasă (11.743-49). Cîţiva alţi poeţi îi menţionează, de exemplu, Vergilius, care le numeşte "plăcîndu-i lui Thetis", nimfa marină (Georgice 1.399).

Ioana d'Arc a lui Shakespeare prezice: "Şi zile binecuvîntate-or fi /

Ca vara cald-a Sfîntului Martin, / Căci am intrat şi eu în bătălie" (*Henric al VI-lea, Partea I* 1.2.131-32, traducere de Barbu Solacolu). Alcionii sînt "Păsările liniştii" care "stau clocind pe valul fermecat" la naşterea lui Hristos (Milton, "Naşterea Domnului" 68).

Amarant Amarantul este o floare perenă. Cuvîntul este o "corecţie" adusă participiului grec *amarantos*, "care nu se veştejeşte"; luat ca substantiv care denumeşte o floare, sfîrşitul cuvîntului a fost rescris ca şi cum ar fi fost *anthos*, "floare". Lucian descrie o frescă reprezentînd o livadă împodobită cu flori primăvara, care, ca pictură, semnifică, deci, "eterna primăvară şi livada care nu se veştejeşte (*amarantos*)" ("Amfiteatrul" 9). Petru îl foloseşte de două ori în Epistola întîia: prin învierea lui Iisus Hristos din morţi ne-am născut din nou spre moştenire "neveştejită" (1.4), şi vom primi "cununa cea neveştejită a măririi" (5.4). Îngerii lui Milton poartă coroane împletite cu amarant, "Şi amarant, nemuritoare floare, / Ce-n Rai, odată, lîngă Pomul Vieţii, / Purcese a-nflori, dar, pîngărită / De-al omului păcat, va fi adusă / În cer" (*Paradisul pierdut* 3.353-56, traducere de Aurel Covaci). Milton a făcut-o atît de clar floarea Paradisului (pierdut), încît Tennyson face ca un pictor să descrie o floare care "nu înfloreşte decît în Paradis, / Împreună cu amarantul lui Milton" ("Căinţa lui Romney" 106).

În poezia engleză de după aceea, a devenit un simbol al Paradisului sau al veşniciei şi al speranţei creştine de mîntuire. Aşa scrie Cowper "Speranţa... / / Pluteşte pe aripi sigure prin imensul abis, / Culegînd desfătări amarantine din sălaşurile extazului" ("Speranţa" 161-64). Wordsworth susţine că imaginaţia are puterea "de a culege floarea de amarant / a Credinţei" (sonetul: "Slabă-i voinţa Omului"). Prometeul necreştinului Shelley "văzu, şi deşteptă / Nădejdile ce dorm în amarantă / Şi-n celelalte flori elizeene" (*Prometeu descătuşat* 2.4.59-61, traducere de Petre Solomon). Aşa că atunci cînd Coleridge, în amara sa "Operă fără speranţă", scrie, "Cunosc prea bine ţărmurile unde-nfloresc amaranţii, / ... / Înfloriţi, o, voi, amaranţi pentru cine puteţi, / Pentru mine, nu înfloriţi", ştim că n-a pierdut o livadă pămîntească, ci se află într-o disperare spirituală.

Sainte-Beuve îi dă o semnificaţie oarecum diferită, ca "simbol al virtuţii care nu se veştejeşte niciodată" (*Causeries du lundi*, vol. 8 [1851-52], p. 142).

Amiază *vezi* **Răsărit şi apus**

Amphisbaena *vezi* **Şarpe**

Ancoră Orice întrebuințare a unei corăbii ca simbol sau metaforă poate include ancora ca semn al siguranței. Într-un context creștin, ancora devine un simbol al speranței, mai ales al speranței de mîntuire. Sursa este un pasaj din Epistola către Evrei, privitor la "nădejdea pusă înainte" în jurămîntul și făgăduința lui Dumnezeu: "Nădejdea pe care o avem ca o ancoră a sufletului, neclintită și tare" (6.18-19). Forma de cruce a multor ancore întărește legătura lor cu Mîntuitorul.

Personajul lui Spenser, Speranza (Speranța), are o ancoră de argint pe braț, de care îl învață pe Cavalerul Rosacrucian "să se prindă bine" (*Crăiasa zînelor* 1.10.14,22). Poemul lui Cowper, "Speranța", include ancora printre multe alte metafore: "Speranța, ca o ancoră fermă și sigură, rămîne credincioasă / Făpturii creștine și înfruntă năpasta" (167-68). Țăranul de la munte, potrivit lui Wordsworth, e neafectat de pericole, "Statornic în ancora lăsată de Cel care mîntuiește / Același în zăpezi copleșitoare și în valuri care mugesc" (*Schițe descriptive* 206-07). Enoch Arden al lui Tennyson, marinar, îi spune soției lui, atunci cînd pleacă, "Lasă-ți toate grijile în seama Domnului; acea ancoră ține" (222).

Vezi **Corabie.**

Animal *vezi* **Fiară**

Anotimpuri "Simbolurile", spune Dylan Thomas, "sînt alese din leneșa întregire a țărmurilor celor patru anotimpuri" ("Aici, primăvara aceasta"). Multe din semnificațiile copacilor și florilor, animalelor și păsărilor găsite în acest dicționar depind de venirea și plecarea anumitor anotimpuri ale anului. Și, bineînțeles, anotimpurile însele au fost aplicate de multă vreme, în mod metaforic, vieților omenești, așa cum vedem în acest pasaj convențional din "Iarna" lui Thomson: "Privește zugrăvirea Vieții tale; trec doar cîțiva ani, Primăvara ta înfloritoare, Puterea arzătoare-a Verii tale, / Cumpătata ta înaintare în Vîrstă, / Și palida Iarnă care-ncheie vine la sfîrșit, / Și închide Scena" (1029-33).

Anticii nu distingeau, la început, patru anotimpuri. Există unele dovezi că împărțirea indo-europeană cea mai veche era între două, iarna și vara, ale căror urme le găsim în expresiile englezești "miezul iernii" și "miezul verii", care se referă la solstițiul de iarnă (sau Crăciun) și la solstițiul de vară, și în absența unor astfel de termeni pentru primăvară și toamnă. Găsim dovezi și în întrebuințarea "iernii" și "verii" ca simboluri pentru "an". Iuvenal scrie despre un

bătrîn că "Astfel, optzeci de solstiții le-a trecut, din iarnă-n vară" (4.92-93, traducere de Tudor Măinescu și Alexandru Hodoș). În poezia scrisă în vechea engleză, "iarnă" e folosit, adesea, în acest mod: Beowulf ține țara "cincizeci de ierni" (*Beowulf* 2209); "nu e om să se cheme cuminte / Cît nu și-a trăit el pe lume tainul de ierni" ("Pribeagul" 64-65, traducere de Tudor Dorin). Număratul prin ierni continuă pînă în secolul al douăzecilea; de exemplu, Yeats ne sfătuiește ca "de la a patruzecea iarnă" să privim totul în lumina morții ("Șovăială" 29). Absent, după cît se pare, din vechea engleză, dar cît se poate de prezent ulterior, "vară" e folosit în același sens; ca la Shakespeare: "Cinci veri am cheltuit cutreierînd / Coclaurii grecești" (*Comedia erorilor* 1.1.132, traducere de Ion Frunzetti și Dan Duțescu) și "De te-oi întoarce-n aste mîndre ocini / Pîn' ce de două ori cinci veri n-or trece" (*Richard al II-lea* 1.3.141, traducere de Mihnea Gheorghiu); și Milton: "De trei ori opt veri fac cît una, / Spusese ea" ("Epitaf la Marchiza de Winchester" 7-8). "Primăvara" și "toamna" sînt arareori folosite în acest sens, și atunci într-o dezvoltare a cifrei cu "iarnă" și "vară"; de exemplu, "patru lîncezi ierni și primăveri / Zglobii" (*Richard al II-lea* 1.3.214; vezi *Sonete* 104). Ovidiu îl are pe Tiresias care petrece "șapte toamne" ca femeie (*Metamorfoze* 3.326-27) și "cinci toamne" trec înainte ca Procne să-și viziteze sora (6.439).

Homer și Hesiod recunosc, în general, trei anotimpuri, primăvară, vară și toamnă. În *Imnul* homeric *către Demetra*, Demetra îi spune fiicei ei, Persefona, că "te vei întoarce iarăși zburînd (spre celălalt tărîm,) / Și an de an vei sta acolo a treia parte (dintr-un leat,) / Iar două părți din timp cu mine și (zeii veșnici) vei petrece" (398-400, traducere de Ion Acsan). În *Odiseea*, totuși, Homer distinge "vara" de ultima ei parte (de exemplu, 12.76). Alcman a fost primul care a înșirat cele patru anotimpuri, dar pasajul în care face asta (citat de Athenaeus) reflectă vechea împărțire în trei: "și el a creat patru anotimpuri, vara și iarna și toamna, cel de-al treilea, și pe cel de-al patrulea, primăvara, cînd totul crește, dar nu e mîncare îndeajuns". Norma a devenit de patru, deși trei au rămas în mod obișnuit. Shelley, un bun clasicist, putea scrie în *Epipsychidion* despre "anotimpurile trei", deși e puțin surprinzător că el le numește ca fiind primăvara, toamna și iarna (364-66). Ovidiu numește cele patru anotimpuri și le aplică, ca Thomson, cu multe secole mai tîrziu, vîrstelor vieții omenești (*Metamorfoze* 15.199-213). Deși anul atenian sau attic începea cu vara, după cum sugerează pasajul din Alcman, anul roman (la origine) începea odată cu primăvara, în martie, o succesiune care se potrivește mai bine stadiilor vieții omenești. În Anglia, anul începea oficial în martie pînă în 1753:

"luna în care a-nceput lumea, / Acel Martie măreț, Cînd Dumnezeu a făcut primul om" (Chaucer, *Povestirea Duhovnicului de Maici* 3187-88).

Cuvîntul grecesc pentru anotimp, *hora*, împrumutat de latină și trecut, prin franceză, în engleză ca "oră", a fost personificat în multe moduri. La Homer, *Horai* păzesc porțile cerului (de exemplu, *Iliada* 5.749-51); la Hesiod, ele sînt fiicele lui Zeus (*Teogonia* 901); și la Hesiod, și în *Imnurile* homerice ele sînt asociate cu cele trei Grații, deși ele însele nu sînt enumerate. *Hora*, atît în greacă, cît și în latină, are un domeniu de semnificații mai larg decît acela de "anotimp": putea însemna, de asemenea, un an, o zi sau un timp al zilei ("oră"). În cultul attic, două *Horai* erau numite Thallo și Karpo, nu vara și iarna, ci primăvara ("Înfloresc") și vara tîrzie ("Port rod"). Ovidiu menționează *Horae*-le, dar le deosebește de cele patru anotimpuri (*Metamorfoze* 2.26).

În timpurile elenistice, descrierea anotimpurilor sau timpurilor (*ekphrasis chronon*) a devenit o temă fixată în poezie și retorică. În picturile antice și în literatura cel puțin de la Ovidiu încoace, găsim Primăvara, de obicei o tînără femeie, ținînd flori și identificată adesea cu Flora sau Venus; Vara, cu o seceră și spice sau un snop de grîu, considerată, adesea, Ceres; Toamna, cu struguri și viță de vie, considerată Bacchus; și Iarna, tremurînd și înveșmîntată gros, adesea un bătrîn, uneori Boreas sau Vulcan. Anotimpul cel mai frecvent personificat este Primăvara; Ovidiu explică faptul că fecioara greacă Chloris, răpită și măritată cu Zephyrus (vîntul de apus), e aceeași cu romana Flora (*Fasti* 5.197 și următoarele). În *Metamorfoze*, Ovidiu oferă patru scurte personificări (2.27-30), Lucrețiu le descrie ceva mai pe larg la 5.737-47, în timp ce Horațiu portretizează înaintarea lor de-a lungul anului ca pe o aducere aminte a faptului că moartea ne așteaptă (Ode 4.7).

Printre multe descrieri poetice ale anotimpurilor în engleză, una dintre cele mai bine cunoscute este cea a lui Spenser, care acordă cîte o strofă "viguroasei Primăveri, împodobită cu petale de flori", "veselei Veri, împodobită / Într-o sutană subțire de mătase colorată în verde", "Toamnei înveșmîntată toată în galben" și "Iernii îmbrăcate toată în gheață" (*Crăiasa zînelor* 7.7.28-31), și, după aceea, încă douăsprezece lunilor, începînd cu martie (32-43), una zilei și nopții, una Orelor și una Vieții și Morții (44-46). *Anotimpurile* lui Thomson reprezintă, poate, în engleză, una din culmile acestui gen descriptiv. Cele patru anotimpuri au fost o temă la fel de populară în pictură, sculptură și muzică (de exemplu, *Anotimpurile* lui Vivaldi).

În engleză, termenii pentru vară și iarnă au rămas aceiași, dar cei pentru primăvară și toamnă au variat mult. Începînd cu vechea

engleză (şi lăsînd deoparte diferenţele de scriere), pentru primăvară găsim "vremea postului mare", "vremea nouă", "prima vreme", "prima vară", "vremea înmuguririi", "primăvara anului" şi "timp de primăvară"; pentru toamnă, găsim "cules" şi "căderea frunzei".

Vezi **Aprilie, Toamnă, Primăvară, Vară, Iarnă.**

Aprilie Aprilie este luna esenţială a primăverii – "April... prima a viguroasei Primăveri", potrivit lui Chaucer (*Troilus şi Cresida* 1.156-57) –, şi cea mai mare parte a imaginilor specifice tradiţionale ale anotimpului i-au fost acordate acestei luni.

Ovidiu ne dă două etimologii ale numelui lunii. (1) De la latinescul *aperio* "deschis": "Se spune că Aprilie a fost numit aşa de la anotimpul deschis, pentru că atunci îşi deschide (*aperit*) primăvara toate ale ei, iar frigul ascuţit, de la limita îngheţului, pleacă, iar pămîntul îşi deschide solul fertil" (*Fasti* 4.87-89). (2) De la grecescul *aphros*, spuma mării din care s-a născut Aphrodita (*Fasti* 4.61-62). Ultima etimologie poate fi prea bine pe calea corectă, pentru că Aprilie este luna lui Venus (*Fasti* 4.85 şi următoarele, Horaţiu 4.11.15-16), iar numele poate deriva din etruscul *apru*, o prescurtare a Aphroditei (după cum martie vine de la *Marte*, iar mai de la *Maia*, mama lui Mercur, zeul primăverii).

Cea mai celebră descriere a lui aprilie în literatura engleză este deschiderea *Prologului* la *Povestirile din Canterbury* ale lui Chaucer: "La vremea cînd Prier cu dulci şiroaie / Pînă-n rărunchi pămîntul îl înmoaie / Şi scaldă tot ce-i lujer în licoarea / Din care prinde vlagă nouă floarea..." (1-4, traducere de Dan Duţescu). "Dulcile averse" ale lunii sînt un loc comun. Proverbul "Aversele de aprilie aduc florile de mai" este curent cel puţin din 1560; Iris a lui Shakespeare cîntă despre "ţărmul cu bulbuci şi stuf / Pe cari Prier le înveşmîntă-n puf" (*Furtuna* 4.1.65, traducere de Leon D. Levi̧tchi); Wordsworth are un personaj care invocă "Voi, ploi de aprilie" (*Călătoria* 7.701).

Ca lună a lui Venus, ea e luna dragostei. Spenser începe o stanţă asupra acestei luni numind-o "proaspăt April, plin de vigoare" (*Crăiasa zînelor* 7.7.33). Despre Octavia jelind la plecarea de lîngă Caesar, Antoniu al lui Shakespeare spune, "E april în ochii ei / Şi primăvara dragostei se-arată. / Prin revărsări de lacrimi" (*Antoniu şi Cleopatra* 3.2.43-44, traducere de Leon D. Levi̧tchi). Shelley descrie o femeie frumoasă ca pe "O viziune ca încarnarea lui April, avertizînd, / Cu zîmbete şi lacrimi, îngheţată-i Anatomia / În mormîntul ei de vară" (*Epipsychidion* 121-23). Primăvara sau prima din viaţa cuiva ar putea fi numită Aprilul cuiva: "Am trăit liber în Aprilul vieţii mele, / Scutit de griji" (Scève, *Délie*, "Dizains" 1).

O altă celebră descriere a lui Aprilie deschide *Ţara pustie* a lui T.S. Eliot: "Aprilie este luna cea mai crudă, zămislind / Lilieci din pămînturi sterpe, încîlcind / Amintirele şi dorinţele, stîrnind / Rădăcini mohorîte prin ploi de primăvară" (1-4, traducere de Aurel Covaci). Este o măsură a cît de mult şi-a pierdut viaţa modernă fundamentul tradiţional, în viziunea lui Eliot, că noi ne dăm înapoi din faţa reînnoirii vieţii şi dragostei, pe care Aprilie o aducea cîndva.

Vezi **Primăvară**.

Apus *vezi* **Răsărit şi apus**

Argint Argintul este "cel de-al doilea metal", în formularea lui Saint-Amant ("Iarnă în Alpi"), urmînd după aur. "Aur şi argint" sau "argint şi aur" sînt expresii comune în literatura clasică, şi ele apar în acelaşi verset sau în versete succesive de zeci de ori în Biblie; adesea nu există nici o deosebire ca înţeles. Atît "aur", cît şi "argint" sînt sinonime pentru bani în limbile greacă, latină, ebraică, şi în multe limbi moderne (cf. francezul *argent*). Dar, oriunde există o punere în ordine, argintul vine al doilea, pentru că valoarea monetară a metalului este întotdeauna mai mică decît a aurului.

Rasa de argint a fost cea de-a doua din cele cinci rase descrise de Hesiod, şi era mult inferior aurului (*vezi* **Metal**); "Era de argint începe cu spurcatul adulter", după Iuvenal (6.24, traducere de Tudor Măinescu şi Alexandru Hodoş). În istoria literară, distincţia dintre o epocă de aur şi una de argint a literaturii latine a fost curentă din secolul al şaptesprezecelea. "Odată cu Ovidiu", spune Dryden, "s-a încheiat epoca de aur a limbii latine" ("Prefaţă" la *Fabule*); epoca de argint a fost perioada de la moartea lui Augustus la aceea a lui Hadrian. Un eseu sarcastic al lui Peacock numit "Cele patru epoci ale poeziei" trasează două cicluri, de la cea de fier, prin cele de aur şi argint, la cea de bronz, cea de-a doua epocă de bronz fiind cea contemporană; această examinare dispreţuitoare a determinat "Apărarea poeziei" a lui Shelley. O binecunoscută antologie a lui Gerald Bullet, *Poeţi de argint ai secolului al şaisprezecelea* (Londra, 1947), defineşte un grup de poeţi englezi "minori" (Wyatt, Surrey, Sidney, Raleigh, Davies), în timp ce C.S.Lewis defineşte o "Epocă de Aur" a poeziei engleze, aceea a poeţilor elizabetani (Spenser, Sidney, Marlowe), ca "inocentă sau ingenuă" (*Literatura engleză în secolul al şaisprezecelea* [Londra, 1954] 64).

Ca metal strălucitor, preţios, argintul aparţine zeilor antici doar mai puţin stăruitor decît aurul. Apollo e asociat în mod special cu un arc de argint; "arc de argint" e unul din titlurile lui în *Iliada* (1.37);

Pindar se referă la "arcul de argint al lui Phoebus" (*Oliympianice* 9.32-33). *Imnul* homeric *către Artemis* îi dă surorii lui Apolllo un arc de aur (5), cum face și Ovidiu (*Metamorfoze* 1.697), dar, ulterior, Artemis (sau Diana) pare să fi dobîndit unul de argint, probabil ca să colaboreze mai bine cu luna, a cărei regentă este. Așa că "luna, arc de argint, se va-ncorda / Să lumineze" (*Visul unei nopți de vară* 1.1.9-10, traducere de Dan Grigorescu); Pericle se referă la "podoaba de argint" a Dianei (*Per* 5.3.7); în timp ce în *Comus* al lui Milton, Diana este "Frumoasa Regină cu suliță de-argint, pentru totdeauna castă" (442). Pentru că luna e întotdeauna argintie. "Lună argintie" și multe alte expresii decorative ca "frumoasa Phebe cu fața ei argintie" apar la Spenser (*Crăiasa zînelor* 2.2.4), Shakespeare, Wordsworth, Keats, Shelley și mulți alți poeți. Soarele, totuși, este întotdeauna auriu. În cuplete paralele, Spenser are "fața de aur a lui Phoebus" și "Cynthia de argint" (1.7.34), și, la secole după această împerechere, Stevens afirmă, ca un fapt monoton, "Soarele e de aur, luna e de argint" ("Mandolină și lichioruri"). (Pentru alte exemple, *vezi* **Aur.**)

"Cu vîrtejuri de argint" este un epitet pentru rîuri la Homer, și a fost alăturat rîurilor și altor forme ale apei întotdeauna de atunci. Într-o persistentă afișare a puterii poeziei asupra faptelor, Tamisa a fost argintie vreme de secole: "*Thamis* de cristal alunecă / În canalul de argint" (Spenser, "Ruinele timpului" 134-35); "Tamisa argintie" (Jonson, *Pădurea* 6.15); "Tamisa argintie" (de două ori la Wordsworth); dar într-un roman există o abordare mai realistă: "O casă ... care avea vedere spre Tamisa argintie (pentru că Tamisa era pe atunci argintie)" (Kingsley, *Westward Ho!* 12).

O voce frumoasă sau un alt sunet frumos este, în mod frecvent, argintiu. Atunci cînd Belphoebe a lui Spenser vorbește, cineva aude "Un sunet de argint, care părea să nască o muzică cerească" (*Crăiasa zînelor* 2.3.24); auzind-o pe Julieta rostindu-i numele, Romeo remarcă: "Cît de-argintiu și blînd răsună glasul îndrăgostiților în noapte!" (*Romeo și Julieta* 2.2.166, traducere de Virgil Teodorescu); evocînd rîurile la fel de argintii ca muzica, Asia lui Shelley simte că "Mi-e sufletul-o corabie vrăjită, / Plutind precum o lebădă-adormită / Pe undele-argintii ale cîntării" (*Prometeu descătușat* 2.5.72-74, traducere de Petre Solomon); Keats și-l imaginează pe Spenser suflînd într-o "trîmbiță de argint" ("Odă către Apollo" 30); Emerson deplînge pierderea băiatului lui cu "ciripitul argintiu și nebunatic" ("Cîntec de jale" 12). Era deja un asemenea clișeu în epoca lui Shakespeare, încît un servitor din *Romeo și Julieta* poate întreba de ce un cîntec conține expresia "muzică cu voce argintie"; nici unul dintre muzicanți nu știe răspunsul, așa că ei recurg la zeflemele: "«Voce argintie», adicătelea muzicanții cîntă pe arginți" (4.5.128-41,

traducere de Virgil Teodorescu).

Vezi **Metal, Lună.**

Armură În romanele cavalereşti medievale, armura eroului, şi în special scutul sau "blazonul", este adesea descrisă cu afecţiune şi investită cu o mare semnificaţie. Limbajul elaborat al heraldicii sau al sensului armorial – punctele, culorile, curburile, galoanele, benzile, limitele, pilonii şi leii culcaţi, agresivi, privind sau proeminenţi – intră şi în literatură, dar se află dincolo de sfera acestui dicţionar. Semnificaţiile simbolice mai puţin tehnice ale armurii sau modificărilor armurii sînt de obicei unice pentru fiecare lucrare. Are o mare semnificaţie, de exemplu, faptul că prima armură al lui Ahile a aparţinut tatălui său Peleu, e apoi împrumutată prietenului său Patrocle, care e ucis purtînd-o de către Hector, şi e apoi purtată de Hector, care e ucis purtînd-o de către Ahile, care poartă acum o nouă garnitură făcută de zeul Hefaistos. Scutul lui Ahile, descris pe larg în Cartea 18 a *Iliadei,* poartă o serie complexă de scene reprezentative (cum ar fi nunta, disputa legală şi asediul) într-o aşezare cosmică. Descrierea paralelă a scutului lui Aeneas, din Cartea 8 a Eneidei, nu e reprezentativă şi cosmică, ci istorică, ca şi cum Aeneas şi-ar asuma viitoarea istorie a Romei. În *Crăiasa zînelor* a lui Spenser, "armura scînteietoare" a lui Arthur era făcută de către Merlin (1.7.29-36), în timp ce aceea a lui Britomart a aparţinut cîndva Angelei, regina saxonă (3.3.58); amîndouă exprimă virtuţile celor care le poartă.

În centrul limbajului creştinătăţii se află metafora "războiului spiritual" şi a armurii care-l însoţeşte. Ea este pe deplin exprimată în Epistola către Efeseni a Sfîntului Apostol Pavel. Deoarece creştinii nu luptă împotriva firii omeneşti, ci împotriva răutăţii spirituale, "Pentru aceea, luaţi toate armele lui Dumnezeu, ca să puteţi sta împotrivă în ziua cea rea, şi, toate biruindu-le, să rămîneţi în picioare. / Staţi deci tari, avînd mijlocul vostru încins cu adevărul şi îmbrăcîndu-vă cu platoşa dreptăţii, / Şi încălţaţi picioarele voastre, gata fiind pentru Evanghelia păcii. / Şi în toate luaţi pavăza credinţei, cu care vedţi putea să stingeţi toate săgeţile cele arzătoare ale vicleanului. / Luaţi şi coiful mîntuirii şi sabia Duhului, care este cuvîntul lui Dumnezeu" (6.13-17); compară cu 2 Corinteni 10.3-4). Clement din Alexandria scria: "Dacă trîmbiţa sonoră cheamă soldaţii la război, oare Hristos, cu un efort de pace, pînă la sfîrşitul pămîntului, nu-şi va aduna soldaţii păcii? O armată care nu varsă sînge, pe care a adunat-o prin sînge şi prin cuvînt, ca să-i dea Împărăţia Raiului. Trîmbiţa lui Hristos e Evanghelia Lui. El a sunat, noi am auzit. Să ne punem, deci, platoşa păcii" (*Protrepticus* 11.116).

Erasmus continuă tradiția: "Dacă vrem să cucerim pentru Hristos, să încingem sabia cuvîntului Evangheliei, să ne punem coiful mîntuirii și să luăm scutul credinței, și restul adevăratei panoplii apostolice. Atunci se va întîmpla ca, atunci cînd sîntem cuceriți, să fim cu atît mai vîrtos cuceritori" (*Dulce Bellum Inexpertis*, în *Adagia*).

Beatrice îi spune lui Dante că, "că-n lupta ce ne scapă de gheene / făcut-au [Apostolii] scut și lance din Scriptură" (*Paradisul* 29.113-14, traducere de Eta Boeriu). Arhanghelul Mihail al lui Milton îi spune lui Adam că Dumnezeu va trimite oamenilor un Alinător, "Călăuzindu-i întru adevăr; / Și-i va-mbrăca-n duhovnicească-armură, / Să stea-mpotriva lui Satan în stare" (*Paradisul pierdut* 12.490-92, traducere de Aurel Covaci). Chiar și ateul Shelley folosește acești termeni: "Și din acel moment am adunat grămadă, cu gînd cinstit, / Cunoștințe din minele interzise ale științei, / Dar nimic din ceea ce tiranul meu știa sau învăța / Nu m-am îngrijit să învăț, ci din acel depozit secret / Am lucrat strînsă armură pentru sufletul meu, înainte / De a putea porni la război printre oameni" ("Dedicație" la *Laon and Cythna*, 37-42).

Arteziană *vezi* **Fîntînă**

Asediu Principala întrebuințare metaforică a unui asediu militar al unei cetăți sau fortărețe este peținea sau seducerea unei femei, mai ales a unei fete. Această metaforă este, probabil, preistorică, pentru că multe citadele antice erau identificate cu o zeiță fecioară, mai ales Atena, protectoarea Acropolei Atenei și a mai multor altor cetăți grecești. Doar după ce Ulise și Diomede au furat statuia sacră a Atenei din Troia, Palladion, a căzut într-adevăr cetatea în mîna asediatorilor. E posibil ca în două pasaje din Homer cetatea să fie asemuită cu o femeie urmărită: Ahile dorește ca el și Patrocle să fie teferi "ca astfel / Troia cu ziduri cu tot să fie de noi pustiită" (*Iliada* 16.100, traducere de George Murnu; cf. *Odiseea* 13.388), deși *kredemna* poate însemna "văl" sau "acoperămînt pentru cap". Mai important, cele două poeme epice care inaugurează literatura occidentală, oricît de mult ar diferi, încep printr-o situație curios de similară. În *Iliada*, grecii asediază o cetate ca să salveze o femeie care a fost răpită dintr-o altă citadelă, în timp ce în *Odiseea* o femeie este obiectul unei ospeții a peținorilor nepoftiți. Salvatorul Penelopei este același cu cel care a pus la cale prădarea Troiei spre binele Elenei, în ambele cazuri pe căi ocolite; în amîndouă poemele epice, el este favoritul Atenei.

În engleză, o cetate necucerită este o cetate "fecioară". Veneția, scrie

Wordsworth, "era o Cetate fecioară, strălucită şi liberă; / Nici o viclenie n-a sedus-o, nici o forţă n-a putut s-o siluiască" ("La stingerea Republicii Veneţiene"). Spunem că o fortăreaţă este "inexpugnabilă" ca şi cum am spune că nu poate fi violată.

Poate că dezvoltarea cea mai măreaţă a acestei metafore se găseşte în *Romanul trandafirului* al lui de Lorris şi de Meun, unde o femeie este un turn asediat, apărat de Refuz, Limbă Rea, Gelozie şi alţii asemenea, convinsă de Bun-venit, asaltată de o armată a Dragostei ş.a.m.d. Cînd Stella lui Sidney e adormită, Astrophel decide: "Acum voi invada fortul", ca să fure un sărut, dar se retrage ("Stella dormind"). Sansloy al lui Spenser încearcă mai întîi s-o seducă pe Una prin vorbe – "să o convingă fortăreaţa încăpăţînată să se predea" –, şi, după aceea, cînd linguşirea nu-i reuşeşte, "cu forţă hrăpăreaţă asediază fortul, / ... / Şi cîştigă trofeul castităţii răscolite" (*Crăiasa zînelor* 1.6.3,5; vezi 1.2.25). Tennyson îmbină literarul cu figurativul în relatarea despre cinstita Lyonors, în castelul ei, şi despre un cavaler care "aşa o asediază ca să-i frîngă voinţa şi s-o facă să se căsătorească cu el" ("Gareth şi Lynette" 601-02).

Nu numai o femeie sau onoarea unei femei poate fi considerată ca o fortăreaţă aflată sub atac. "Ce război mai crud sau ce asediu mai greu", întreabă Spenser, "decît acela pe care afecţiunile puternice îl pornesc / Împotriva fortăreţei raţiunii?" El continuă să descrie o minuţioasă scenă alegorică a asediului, unde bateriile inamice, de exemplu, asaltează cinci bastioane reprezentînd cele cinci simţuri. O "nobilă Fecioară" este, bineînţeles, "Doamna Locului", Alma, sufletul (*Crăiasa zînelor* 2.11.1-16). Sidney inversează tropul standard şi îşi portretizează inima ca fiind cucerită de către Stella şi "a frumuseţii tale-armată" ("Astrophel şi Stella" 36, traducere de Tudor George). Hamlet povesteşte cum viciul înnăscut poate ajunge "în stare / Să sfarme-a minţii ziduri şi cetăţi" (1.4.28, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Levîţchi), o metaforă cu mare rezonanţă într-o piesă jucată într-un fort, sub ameninţarea unui inamic extern, dar deja preluată printr-un subterfugiu intern.

Asfodel Asfodelul este floarea lui Hades. După ce vorbeşte cu Ulise, umbra lui Ahile "Cu pasuri mari se depărtă-n livada / De asfodel" (*Odiseea* 11.726-27, traducere de George Murnu). E o floare firavă, ţepoasă, cu flori mici, pale, şi cu frunze cenuşii; înfloreşte în perioada iernii în regiunile mediteraneene. Plinius spune că e plantată pe morminte (*Istoria naturală* 21.68).

Milton numeşte asfodelul, alături de nectar şi de ambrozie, ca avînd puterea de a conferi nemurire ("Comus" 838). Pope invocă "acele

suflete fericite care sălăşluiesc / În galbenele livezi de asfodel" ("Odă Muzicii"74-75). Tennyson îl traduce pe Homer în al său "Demeter şi Persephone": "Închipuitul războinic pluteşte / Prin cîmpul tăcut de asfodel" (150-51); în "Mîncătorii de lotus" el îşi imaginează că "alţii sălăşluiesc în văile eleusine, / Odihnindu-şi în cele din urmă mădularele ostenite pe straturi de asfodel" (169-70). W.C. Williams ia "asfodelul, acea floare verzuie" ca pe un simbol sau o ocazie care revine a memoriei, poeziei şi dragostei, într-o lume pustie. "Am fost bucuros", spune el chiar de la început, "cînd am ajuns să aflu prima dată / că existau flori / şi în iad"; el încheie: "Asfodelul / nu are miros / cu excepţia imaginaţiei, / ci celebrează, la rîndul său, lumina. / E tîrziu, dar o mireasmă / ca aceea de la nunta noastră / a reînviat pentru mine / şi a început să pătrundă din nou / în toate crăpăturile / lumii mele" ("Asphodel, acea floare verzuie").

Aur Aurul e cel dintîi dintre metale. "Aurul, precum focul încins / Ce licăre prin noapte, îi măreşte pe oameni altfel decît bogăţia", spune Pindar (1.1-2, traducere de Ioan Alexandru). Frumuseţea şi puritatea lui i-a dat un statut divin în cultura biblică, ca şi în cea clasică; fără să-şi piardă strălucirea, şi, deci, nemuritor, le aparţine zeilor – "aurul e odrasla lui Zeus" (Pindar, frag. 222). Hera, Artemis şi Eos (zeiţa zorilor) au tronuri de aur, Hera – un car de aur, Zeus şi Apollo – biciuri de aur, Iris – aripi de aur, Zeus – scări de aur, Artemis şi Ares – frîie de aur, Calypso şi Circe – "cingători" (brîie) de aur, iar Afrodita însăşi este de aur, toţi la Homer. Zeii stau la sfat pe o podea de aur, bînd din cupe de aur (*Iliada* 4.2-3), Afrodita părăseşte palatul de aur al tatălui ei (Sapho, "Ode" 8), "Voi, zei de aur" e o interjecţie la Aristofan (*Broaştele* 483). Chivotul legii fiilor lui Israel trebuie să aibă "capac de aur curat" şi "doi heruvimi de aur" (Ieşirea 25.17-18), în vreme ce Noul Ierusalim este "de aur curat", iar "piaţa cetăţii este de aur curat" (Apocalipsa 21.18, 21).

"De aur" se aplică oricărui lucru foarte bun sau excelent, cum ar fi regula de aur, versurile de aur ale lui Pitagora sau calea de mijloc de aur. Ultima dintre acestea se găseşte, pentru prima dată, la Horaţiu, care recomandă nici să te avînţi în larg, nici să te ţii aproape de ţărm, ci să cultivi *auream... mediocritatem* (2.10.5). A existat o rasă de aur, care "Ei ca şi zeii trăiau cu sufletul fără de grijă, / Fără dureri şi necazuri", după Hesiod (*Munci şi zile* 112-13, traducere de Şt. Bezdechi); la Ovidiu, timpul în care a trăit această rasă devine epoca de aur (*vezi* **Metal**).

Soarele e de aur – din nou, Pindar are "tăria soarelui de aur" (*Pythianice* 4.144, traducere de Ioan Alexandru), în timp ce Shake-

speare are "jar viu" pentru soare (*Sonete* 18, traducere de Ion Frunzetti) – în timp ce luna e de argint. "Soarele de aur este, iar Luna de argint susţinem", spune Răzeşul lui Chaucer (826). Yeats îşi încheie "Cîntecul hoinarului Aengus" cu "Merele argintii ale lunii, / Merele aurii ale soarelui". Exista credinţa antică potrivit căreia aurul era zămislit de focul soarelui şi că vinele de aur din pămînt ardeau încet ceea ce atingeau. Blake cere: "Aduceţi Arcul de aur arzător" (*Milton* 1.9).

Aurul arde în alt sens, pentru că este un pericol spiritual, o cauză a ticăloşiei. Israeliţii necredincioşi au făcut un viţel de aur, închinătorii la idoli au făcut idoli de aur. Properţiu observă că "Religia e înfrîntă, toţi oamenii venerează aurul" (3.13.47). Aeneas strigă: "La cîte nu-mpingi, la rele, pe oameni, / Foame scîrboasă de bani!" (*Eneida* 3.56-57, traducere de George Coşbuc). Horaţiu remarcă faptul că aurul a deschis porţile cetăţii, acolo unde forţa nu a reuşit (3.16.9-18). Romeo al lui Shakespeare îl numeşte "aurul ce-ar ispiti şi-o sfîntă" (1.1.214, traducere de Virgil Teodorescu) şi "Otravă mai cumplită pentru oameni" decît băutura otrăvitoare pe care tocmai a cumpărat-o de la spiţer (5.1.80). În viziunea Regelui Lear, "Cînd mişelia-şi pune-armuri de aur, / De ea se frînge-a judecăţii spadă" (4.6.165-66, traducere de Mihnea Gheorghiu). "Judecătorii şi Senatorii au fost cumpăraţi pe aur", spune Pope (*Eseu despre om* 4.187). Byron observă că Epoca de Aur a fost vremea "Cînd aurul nu era încă ştiut" (*Don Juan* 6.436).

Un proverb medieval în latină, "Nu tot ce străluceşte este aur" e repetat de Răzeşul lui Chaucer: "Dar orice străluceşte ca aurul / Nu e aur" (962-63), de Sancho Panza al lui Cervantes (*Don Quijote* 2.33), de sulul din lăcriţa de aur din *Negustătorul din Veneţia* (2.7.65) a lui Shakespeare şi de mulţi alţii.

Azur *vezi* Albastru

B

Balenă O avantajoasă listă a referinţelor literare legate de balene poate fi găsită la începutul lui *Moby-Dick* a lui Melville. Primele cinci pasaje de pe listă, toate din Vechiul Testament, ilustrează dificultatea de a stabili asociaţiile simbolice antice ale balenei. "A făcut Dumnezeu animalele cele mari din ape" (Facerea 1.21) este o traducere greşită

sau cel mult prea restrictivă, pentru că cuvîntul ebraic (*tannin*) poate însemna "monstru marin". Adică, mai mult sau mai puțin, sensul de "leviatan" din trei din pasajele lui Melville (Iov 41.32, Psalmul 103.26, Isaia 27.1). Cel de-al cincilea se referă, plauzibil, la o balenă – "Și Dumnezeu a dat poruncă unui pește mare să înghită pe Iona" (Iona 2.1) –, dar nu-l numește balenă. Cuvîntul în greacă (*ketos*) și în latină (*cetus*) care a ajuns să însemne "balenă" și care e folosit în nomenclatura științifică modernă a fost, la origine, vag: în *Odiseea* lui Homer înseamnă "monstru marin" și, într-un anumit context (4.443 și următoarele), se referă la focă.

"Leviatan" a ajuns să însemne "balenă" în limbile moderne, inclusiv în ebraica modernă, dar în Vechiul Testament e șerpesc și legat de rîuri; simbolizează dușmanii lui Israel. "În ziua aceea Domnul se va năpusti cu sabia Sa grea, mare și puternică, asupra leviatanului, a șarpelui încolăcit, și va omorî balaurul cel din Nil" (Isaia 27.1); se poate referi la Babilon (țara celor două rîuri, unul dintre ele cu meandre) sau la Egipt (țara Nilului, cu crocodilii ei). Iezechiel îl numește pe Faraon "crocodilul cel mare, care stai lungit între rîurile tale" (29.3); dar, spune Domnul, "voi înfige cîrligul în fălcile tale...și te voi tîrî afară din rîurile tale... / Și te voi arunca în pustiu" (4-5). Pînă în acea zi, fiii lui Israel vor fi trăit mai ales în robia egipteană sau babiloniană, ca și cum ar fi fost înăuntrul monstrului. Această idee e întărită de povestea lui Iona, care petrece trei zile și nopți în peștele cel mare înainte de salvarea lui.

După Iisus, Iona este modelul chiar al lui Iisus: "Că precum a fost Ionă în pîntecele chitului [în greacă, *ketos*] trei zile și trei nopți, așa va fi și Fiul Omului în inima pămîntului trei zile și trei nopți" (Matei 12.40). "În pîntecele chitului" a ajuns să însemne "înlăuntrul tărîmului oprimării": Orwell avertizează, în *Inside the Whale*, că "Individul autonom va fi șters din existență", iar literatura "trebuie să sufere cel puțin o moarte temporară".

Milton îl numește pe Părînd vast Leviathan de două ori. La creație, "Părînd vast óstrov plutitor, înoată / Sau doarme, lăbărțat peste adîncuri / Leviathanul, ca un promontoriu, / Cea mai enormă dintre creaturi" (*Paradisul pierdut* 7.412-15, traducere de Aurel Covaci); Satan, plutind pe marea învăpăiată a iadului, seamănă cu "monstrul mării, / Leviathanul" (1.200-01), pe care marinarii îl iau, din greșeală, drept un ostrov. Această comparație are surse creștine mai vechi: balena îl simbolizează pe amăgitorul Satan. Ca înghițitoare a lui Iona (și, tipologic vorbind, a lui Iisus), balena este iadul (care-l chinuiește pe Hristos, în timpul ședерii în mormînt); "fălcile iadului" sînt considerate uneori ca fiind ale balenei.

În ceea ce o privește pe Moby-Dick, Melville înșiră multele lucruri

pe care le poate reprezenta culoarea albă (vezi alb) și concluzionează: "Balena Albă era simbolul tuturor acestor lucruri. Vă mai întrebați atunci de ce această înfocată vînătoare?" (cap. 42). Lawrence scrie: "Bineînțeles că e un simbol. Simbolul a ce? Mă îndoiesc că Melville chiar știa exact. Asta e cel mai bine" (*Studii de literatură americană clasică* cap. 11); dar nu poate rezista să nu propună propria lui teorie: "Ea e cea mai profundă ființă cu sînge cald din toată rasa albă" – cu nimic mai rea decît multe alte afirmații, cum ar fi cele legate de Dumnezeu, Satan, inocență, natură, moarte, eu, super-ego, America, ideal sau nimicnicie.

Barză Barza e menționată ocazional în Biblie fără o semnificație simbolică specială, dar cuvîntul ebraic pentru ea, *hasidah*, înseamnă "pios". Ceea ce sugerează că evreii împărtășeau cu grecii viziunea potrivit căreia barza (*pelargos*) e notabilă pentru pietatea ei părintească, și mai ales filială. În *Păsările* lui Aristofan, un personaj citează o veche lege pe tăbliță despre berze: "Cînd cocostîrcul își hrănește puii / Și-i ocrotește pînă pot zbura, Și puii sînt datori să-l întrețină" (1455-57, traducere de Eusebiu Camilar). (Aristofan a scris și o piesă numită *Berzele*, dar s-a pierdut.) Sofocle se referă poate la berze în *Electra* 1058 și următoarele: "De ce cînd vedem înțeleptele păsări / Pe sus, prin văzduhuri, cum ele au grijă / Aduc de-ale hranei acelora ce viața / Le-au dat-o și grija le-o poartă" (traducere de George Fotino). Socrate face aluzie la pietatea berzelor la sfîrșitul primului său dialog cu Alcibiade: "Așa că dragostea mea va fi chiar ca unei berze; pentru că după ce ai clocit o dragoste înaripată în tine, trebuie să fii iubit, în schimb, de puișorul ei" (Platon, *Alcibiade* 1.135e).

Pliniu crede că berzele își hrănesc părinții bătrîni (*Istoria naturală* 10.31). Dryden dezvoltă o sugestie din prima *Satiră* a lui Iuvenal: "barza, din înălțime, / Pare să-și salute Progenitura: Prevestind Dragoste pioasă cu Țipătul ei Favorabil" (173-75). Drayton descrie "grijulia Barză" care "își hrănește Părinții bătrîni în mod natural, / Din datorie filială" (*Potopul lui Noe* 1395-98). Dante folosește această tradiție într-o comparație pentru relația lui cu imaginea Vulturului Dreptății din Rai: "Așa cum stîrcul peste cuib plutește, / cînd stîrcii mărunței și-a fost hrănit / și-așa cum puiul cel sătul privește, / așa și eu spre pajură-am privit" (*Paradisul* 19.91-95, traducere de Eta Boeriu).

Anticii par să fi extins noțiunea de devotament filial și părintesc la statornicia în căsătorie. Aelian, de exemplu, povestește despre o barză care a scos ochii unui servitor care a comis adulter cu soția stăpînului său (*De Natura Animalium* 8.20), și se credea că barza-mascul ucide sau abandonează o femelă pe care o descoperă

necredincioasă. Această idee trebuie să stea în spatele unicei referiri a lui Chaucer privitoare la barză: "Bărzoiul pedepsind ce-i preacurvie" (*Divanul Păsărilor* 361, traducere de Dan Duțescu) și a celei a lui Skelton: "Și barza / Care-și face cuibul / În hornuri ca să se odihnească; / Între acele ziduri / nu există răni deschise / Rămîne acolo / De partea cîntătorilor" (*Phyllyp Sparowe* 469-75). "Statornicia este ca la barză", scrie Lyly, "care, oriunde ar zbura, nu se întoarce la alt cuib decît al ei" (*Euphues și Anglia lui*).

Uneori, barza are o semnificație negativă, ca în *Epithalamion* 345-52 al lui Spenser, unde el ar vrea ca striga, barza, corbul, stafiile, vulturii și broaștele să tacă în timpul nopții; unele din aceste creaturi sînt trecute împreună în Deuteronom 14.12-19 ca necurate (care nu pot fi mîncate).

Bazilisc *vezi* Vasilisc

Bilă, Fiere, Mînie, Arțag

La Homer, cuvîntul cel mai comun pentru "mînie" (*cholus*) este același, cu excepția genului, cu cuvîntul grecesc pentru "bilă" sau "fiere" (*chole*); o singură dată la Homer pare să aibă un sens fiziologic: "cu fiere hrănitu-te-a mama" (*Iliada* 16.196, traducere de George Murnu). Ficatul, care secretă bila, era considerat a fi sediul emoțiilor profunde, poate al vieții înseși, deși *cholos* și termenii înrudiți au, aproape întotdeauna, sensul mai restrîns de mînie amară.

Bila neagră (*chole melaina*) are, mai mult sau mai puțin, la început același sens de bilă; mai tîrziu, sub termenul de *melancholia*, a fost distins de acela. Un alt sinonim este "fiere", de la latinescul *cholera*, de la grecescul *cholera*, boala (care bilă și alte lichide din organism); a ajuns să însemne "mînie" atunci cînd sensul i-a fost înlocuit prin acela de *chole*. O persoană "colerică" e irascibilă. Logofătul lui Chaucer e prezentat ca un "om iute" de care se temeau toți (*Povestirile din Canterbury* Prologul 589, traducere de Dan Duțescu).

În literatura latină, "bilă" (*bilis*) înseamnă și "mînie". Marțial vorbește de ursul ce "fierbe de mînie" (*bilis... ardor*) (6.64.24, traducere de Tudor Măinescu și Alexandru Hodoș); Horațiu scrie: "Firea-mi stîrnirăți, sau rîsul, adesea, cu larmele voastre" (*Epistole* 1.19.20, traducere de Constantin I. Niculescu). În engleză, "bilios" înseamnă și "irascibil". Despre scurta izbucnire de furie a unei femei, Byron scrie: "Dar să descriu îmi place-al ei tumult" (*Don Juan* 5.1076, traducere de Aurel Covaci).

Mai obișnuită în literatura engleză decît "bilă" este "fiere" (din

engleza veche, înrudită cu "gălbinare" şi *chole*); e îndreptată spre a însemna o mînie amară, înciudată mai degrabă decît una învăpăiată, mîndră, apoi orice e amar. Cresida lui Chaucer îşi vede plăcerea şi bucuria "transformate în fiere" (*Troilus şi Cresida* 5.732). Pentru Envie a lui Spenser, "a cărei natură e să sufere şi să mormăie la toate", vederea a ceva vrednic de laudă "o face să-şi înghită fierea" (*Crăiasa zînelor* 5.12.31). Fierea şi mierea sînt adesea împerecheate ca şi contraste. Duessa vorbeşte "cu vorbe rele alături de frumuseţe, acră fiere cu miere dulce, " (*Crăiasa zînelor* 1.7.3); nimfa lui Ralegh afirmă: "Limbă de miere, inimă de fiere, / E primăvara fanteziei, dar toamna mîhnirii" ("Răspunsul nimfei" 11-12).

Chiar mai obişnuit este "arţag" (de la grecescul şi latinescul *splen*), care în vremea lui Shakespeare putea însemna proastă dispoziţie violentă sau stare irascibilă. Personajul alegoric Wrath al lui Spenser suferă de "inflamarea splinei" (*Crăiasa zînelor* 1.4.3). Talbot al lui Shakespeare povesteşte cum "plumbul bătrîneţii" a fost "Aprins în tinerească fierbinţeală" (*Henric al VI-lea, Partea I* 4.6.12-13, traducere de Barbu Solacolu); "Tybalt, furios" ajunge la lupta fatală cu Romeo (*Romeo şi Julieta* 3.1.155-56, traducere de Virgil Teodorescu). Dar sensul ei iniţial şi aproape opus de "veselie" sau "voioşie" se găseşte, de asemenea, la Shakespeare, ca în fraza "veselie, desfătare" (*Îmblînzirea scorpiei* Ind. 136, traducere de Dan A. Lăzărescu). Sensul ei modern este foarte apropiat de "bilă", iar adjectivul "splenic" este un altă variantă de sinonim pentru "coleric".

În secolele al şaptesprezecelea şi al optsprezecelea, "spleen" însemna "tristeţe" sau "melancolie", dar cu o conotaţie de suprasensibilitate sau de poză deliberată. Gulliver observă că spleen-ul îi afectează numai pe cei leneşi, cărora le place luxul şi pe cei bogaţi (Swift, *Călătoriile lui Gulliver*, 4.7). Repede a părut să-i afecteze pe englezi mai mult decît pe oricine altcineva. Boswell îşi prezintă *Ipohondrul* unei "Anglii unde boala cunoscută sub denumirea de melancolie, ipohondrie, spleen sau nebunie a fost multă vreme considerată ca aproape generală". Echivalentul francez era *ennui*, împrumutat de engleză, deşi este mai puţin intens decît spleen, mai apropiat de plictiseală sau scîrbă de lume. Byron pare să egaleze cei doi termeni, şi de aceea e indus în eroare în a nega că există un cuvînt englez comparabil: "Căci *l'ennui* de-aici e, prin născare, / Deşi cuvîntul nu-i în limba vie. / Francezi, traduceţi ăst căscat cumplit / Ce nici măcar de somn nu-i potolit!" (*Don Juan* 13.805-08). Franceza, la rîndul ei, a împrumutat "spleen", care cel mai bine remarcat în titlurile mai multor poeme de Baudelaire (de exemplu, "Le Spleen"). Evgheni Oneghin al lui Puşkin suferă din această cauză, aşa cum se întîmpla cu mulţi ruşi: "Purcese-o boală să-l consume, / De mult se cere-a o

afla – / *Spleen*-ul cel englezesc anume, / În limba rusă-i zic: *handrà*!" (1.38.1-5, traducere de Ion Buzdugan).

Vezi **Umoare, Melancolie, Gălbinare.**

Boreas *vezi* **Vînt**

Bronz Cuvîntul grecesc *khalkkos* şi latinescul *aes* au fost traduse diferit ca "bronz", "alamă" şi "cupru". Probabil că sensul uzual la Homer este de "aramă"; expresia "roşietică-aramă" apare o dată (*Iliada* 9.360, traducere de George Murnu), acolo unde poate însemna "cupru", dacă "roşu" nu e doar o formulă. În poezia greacă, cuvîntul ar putea însemna "metal"; Pindar are expresia "bronz cenuşiu" (*Pythianice* 3.48), deşi "cenuşiu" ţine de "fier". Apollonius din Rhodos a afirmat mai tîrziu că *khalkkos* poate însemna la fel de bine şi "fier". Fierul era, de fapt, cunoscut în vremea lui Homer, dar timpul pe care-l cîntă el era "Epoca Bronzului", cum o numesc studenţii acum (nu chiar aceeaşi cu Epoca Bronzului din mitul clasic). Chiar în situaţii ulterioare, în care fierul era metalul războiului, în bătăliile din literatură se lupta cu "bronz".

Bronzul e cel de-al treilea în ierarhia antică a metalelor. Hesiod numeşte cinci rase, dintre care rasa de bronz era cea de-a treia, o rasă de războinici înfricoşători, în timp ce Ovidiu pune sub semnul bronzului cea de-a treia din cele patru epoci.

Mai vechile traduceri engleze sînt mai confuze pentru că "alamă" obişnuia să acopere şi ceea ce acum înseamnă "bronz". Facem acum distincţia între alamă, un aliaj de cupru şi zinc, şi bronz, un aliaj de cupru şi cositor, dar alama se referea cîndva la orice aliaj cu cupru. Pope foloseşte "alamă" şi "alămiu" (forma adjectivală a "alamei") pentru a traduce *khalkos* şi *khalkeos* ale lui Homer. "Bronz" a fost introdus în engleză în secolul al şaptesprezecelea, din italiană prin intermediul francezei (poate, în sens ultim, din persană), la început în contexte artistic-istorice, şi, ulterior, cu referire la culoarea lui maronie; Pope îl foloseşte ca verb: oamenii "îşi bronzau faţa" la soare (*Dunciad* 2.10).

Cum alama e dură şi relativ impenetrabilă, a ajuns să fie folosită pentru cineva insensibil la ruşine. Kent al lui Shakespeare strigă la Oswald: "Vai, dar ce taler cu două feţe-mi eşti ca să te faci că nu mă cunoşti?" (*Regele Lear* 2.2.26-27, traducere de Mihnea Gheorghiu). Hamlet vrea să-i frîngă inima mamei sale, "De e dintr-o plămadă simţitoare, / De n-a călit-o într-atît năravul, / Încît e scut şi pavăză simţirii" (3.4.36-38, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Leviţchi); un text conţine "alămit"). Folosim încă "de alamă" sau "alămiu" în

sensul de "impertinent" sau "neruşinat".

La Roma,. tăbliţele de bronz cu legile gravate pe ele erau aşezate în spaţiile publice (vezi Ovidiu, *Metamorfoze* 1.92); astfel de tăbliţe s-ar fi putut, de asemenea, să fi înregistrat şi să fi păstrat fapte celebre, mai ales deasupra monumentelor funerare. Horaţiu îşi încheie cea de-a treia carte de ode cu celebrele versuri: "Am înălţat un monument ce va dura mai mult ca bronzul" (3.30.1). În engleză, "alamă" este strîns asociat cu ideea de faimă. *Zadarnicele chinuri ale dragostei* a lui Shakespeare începe cu "Un bun de toţi vînat în viaţă: faima, / În bronz şi-n pietre de mormînt săpată" (traducere de Ion Frunzetti şi Dan Grigorescu). Ducele îi spune lui Angelo: "Ţi-e meritul atît de grăitor / Că l-aş jigni prin vorbe-n piept ascunse / În locul celor ce, săpate-n bronz, Cetate-s contra vremii şi uitării" (*Măsură pentru măsură* 5.1.9-13, traducere de Leon D. Levitchi). Această întrebuinţare e sinonimă cu "marmură", ca în Sonetul 55 (traducere de Ion Frunzetti) al lui Shakespeare: "Nu-i marmoră, nu-s lespezi de morminte / Regeşti...". Ben Jonson crede că ţara lui ar fi trebuit să scrie numele Lordului Mounteagle "în alamă sau marmură" (*Epigrame* 60). Sidney are "faimă de alamă" (*Astrophel* 28), Pope, ca şi Wordsworth, "alamă monumentală" (*Templul faimei* 227, *Dunciad* 2.313; *Căprioara albă din Rylstone* 1895). Cowper remarcă faptul că numele patrioţilor trăiesc în "veşnica alamă", în timp ce martirii pentru adevăr mor necunoscuţi (*Task* 5.710); Shelley pare să dea o replică atunci cînd susţine că faima care sălăşluieşte în speranţa umană va "supravieţui sulurilor pieritoare ale trecătoarei arame" (*Laon şi Cythna* 3747).

Vezi **Metal.**

Bufniţă Tradiţia potrivit căreia bufniţa e pasărea înţelepciunii poate datora ceva ochilor ascuţiţi şi holbaţi şi obiceiurilor nocturne ale majorităţii speciilor (ca şi cum ar fi studenţi care studiază tîrziu), dar s-ar putea să aibă mai mult de-a face cu faptul că bufniţa era pasărea Atenei, zeiţa greacă a înţelepciunii (Minerva romană). Aceasta se datorează, în schimb, probabil marelui număr de bufniţe din Atena, cetatea Atenei. "Să duci bufniţe la Atena" însemna să duci cărbuni la Newcastle, adică a duci ceva într-un loc deja înzestrat din abundenţă cu acel lucru; expresia era deja loc comun la Aristofan (*Păsările* 301). Zeus purta un vultur pe cap, Atena o bufniţă pe al ei (*Păsările* 514-16). De aceea, bufniţa a devenit emblema oficială a oraşului. Bufniţele "lauriotice" (*Păsările* 1106) erau monede de argint, făcute din argint din minele de la Laurion, care erau ştanţate cu o bufniţă. În *Dunciada* lui Pope, "să vînezi pasărea ateniană" înseamnă să cauţi bani (B4.361).

O bufniţă (*skops*) e menţionată doar o dată la Homer (*Odiseea* 5.66); la Hesiod nu e menţionată nici o dată. Dar un epitet de la *glaux*, termenul generic pentru "bufniţă", i se aplică Atenei de mai bine de nouăzeci de ori la Homer şi de o duzină de ori la Hesiod: *glaukopis*. Se poate să fi însemnat "cu ochi de bufniţă", dar *glaux* însuşi vine de la o rădăcină însemnînd "strălucire" sau "scînteiere"; la Homer, adjectivul *glaukos* determină "mare", iar verbul *glaukiao* se referă la ochii unui leu. La Pindar, *glaukopis* o determină pe "Atena" de cîteva ori, dar de două ori determină cuvîntul "şarpe". Aşa că se poate să fi însemnat "cu privire ascuţită" sau "cu ochi scînteietori".

Deoarece e nocturnă şi greu de văzut, cea mai izbitoare caracteristică a bufniţei este "ţipătul" ei. Cuvîntul "bufniţă" (ca germanul *Eule*) vine din aceeaşi rădăcină ca şi "urlet" ("howl", în engleză, *n.t.*); una din denumirile latineşti pentru "bufniţă" este *ulula*, din aceeaşi rădăcină. Latinescul *ululare* (de unde cuvîntul englez "ululate" – "a se tîngui") înseamnă "tînguire" sau "urlet de jale"; ţipătul bufniţelor sună a jale pentru majoritatea urechilor. Profetul Miheia spune: "Din această pricină, Mă voi tîngui şi voi urla" (1.8). Grecilor ţipătul le suna ca *kikkabau* (Aristofan, *Păsările* 261), similar verbului latinesc *cucubio*; în latină, găsim şi *tutu* (Plaut, *Menaechmi* 654). În poezia engleză, ţipătul convenţional este "Tu-who" sau "Tu-whit, tu-who" (ca la Shakespeare, *Zadarnicele chinuri ale dragostei* 5.2.917-18; Coleridge, *Christabel* 3; R. Browning, *Muzică de flaut* 119). O altă bufniţă cu nume onomatopeic este greceasca *strinx* şi latina *strix*, striga.

Şi pentru autorii antici, şi pentru cei moderni, ţipătul bufniţei a sunat "prevestitor" sau plin de prevestiri, şi în special profeţind moartea. Cînd Dido se pregăteşte să moară, i se pare că aude glasul soţului ei mort chemînd-o, iar bufniţa (*bubo*) îşi cîntă "cîntecul funebru" (Vergilius, *Eneida* 4.462-63, traducere de George Coşbuc); "Iar de pe casă plîngea singuratică-n nopţi cucuvaia, / Moarte vestind, şi-ndelung îi gemea tînguitul ei jalnic" ("vestind" aici în sensul latinescului *obscenus*, "prevestire rea"). Ovidiu povesteşte cum băiatul Ascalaphus a văzut-o pe Proserpina mîncînd rodia şi a trădat-o, astfel încît ea a trebuit să rămînă în Lumea Subterană; pentru asta, el a fost transformat într-o "pasăre respingătoare, prevestitoare de jale, bufniţă [*ignavus bubo*] urîtă, ce cobeşte oamenilor" (*Metamorfoze* 5.550, traducere de David Popescu). Chaucer numeşte bufniţa "buha, tot de moarte cobitoare" (*Divanul Păsărilor* 343, traducere de Dan Duţescu). Spenser înşiră un grup de "păsări fatale", care include "Bufniţa cu faţa urîtă, groaznicul mesager al morţii" (*Crăiasa zînelor* 2.12.36; cf. 1.5.30); de patru ori, Spenser numeşte bufniţa "înspăimîntătoare". Soldatul Talbot e

numit de dușman "Spăimîntătoare bufniță a morții" (*Henric al VI-lea, Partea I* 4.2.15, traducere de Barbu Solacolu), iar Regele Henric îi spune lui Richard: "La nașterea ta bufniț-a țipat – / Semn de nenorocire mare" (*Henric al VI-lea, Partea a III-a* 5.6.44, traducere de Barbu Solacolu). Gray folosește un adjectiv interesant: "Abătuta bufniță se plînge la lună" ("Elegie" 10), imitînd, poate, *ignavus* al lui Ovidiu.

Bufnița e "pasărea nopții", *noctis avis* a lui Ovidiu (*Metamorfoze* 2.564); într-adevăr, denumirea latină pentru cea mai comună dintre bufnițe este *noctua*. (E aproape redundant să numești o varietate "bufniță de noapte".) De aceea, e obișnuit, în poezie, să vezi bufnița, în paralel cu corbul (sau corbul de noapte), ca păsări ale morții. Chaucer are "croncănitul corbilor sau țipătul acestor bufnițe", ca prevestiri înfricoșătoare (*Troilus și Cresida* 5.382); Spenser scrie: "Bufnițele și corbii de noapte au zburat, / Mesagerii odioși ai lucrurilor sumbre, / Dînd vești triste despre moarte și durere" (*Crăiasa zînelor* 2.7.23). E, de asemenea, destul de obișnuit să pui bufnița în contrast cu ciocîrlia, deși opusa ciocîrliei e mai frecvent privighetoarea. Atunci cînd Richard al II-lea se predă lui Bolingbroke, el se tînguiește: "Noaptea cucuvelele țipă, / Pe unde ziua zboară ciocîrlia" (*Richard al II-lea* 3.3.183, traducere de Mihnea Gheorghiu; cf. *Cymbeline* 3.6.93). Uneori, ca în cîntecul final al *Zadarnicelor chinuri ale dragostei* a lui Shakespeare, bufnița e opusă cucului, ca simboluri ale iernii, respectiv primăverii.

Latinescul *strix* putea însemna și "vrăjitoare", iar vrăjitoarele se transformau adesea în bufnițe (Ovidiu, *Amores* 1.8.13-14; Apuleius, *Metamorfoze* 3.21).

În ciuda ochilor ei strălucitori, bufnița are, în mod proverbial, o vedere slabă, cel puțin ziua. "Orb ca o bufniță" era un loc comun prin secolul al șaptesprezecelea. Unul din proverbele lui Herbert este "Ignorantul are aripi de vultur și ochi de bufniță" (902). Tennyson scrie: "de trei ori mai oarbă ca orice bufniță ziua" (*Sfîntul Graal* 866).

Ca pasăre a înțelepciunii care nu poate vedea decît noaptea, bufnița poate fi invocată într-o manieră disprețuitoare sau comică cu referire la savanți sau critici. Pope își bate joc de cei care, "în blînde zile întunecate, / Au amestecat iedera Bufniței cu laurii Poetului" (*vezi* **Iederă**) și de "Spiritele erudite care, asemeni bufnițelor, nu văd decît pe întuneric" (*Dunciada* din 1743, 53-54, 192).

Vezi **Păianjen**.

Bulgăre *vezi* **Lut**

C

Cal E dificil de apreciat astăzi cît de profund depindeam de cai înainte de căile ferate din secolul al nouăsprezecelea şi, mai ales, de automobilul secolului al douăzecilea. Calul era animalul cel mai important al călătoriei, muncii, vînătorii şi războiului. Chiar vehiculele care l-au înlocuit erau descrise în termeni cabalini — "cal de fier" şi "trăsură fără cai" —, în timp ce "cal-putere" este încă unitatea de măsură a motoarelor. Multe expresii proverbiale, cum ar fi "a călări pe cai mari", "a călca în picioare", "a umbla după potcoave de cai morţi", "calul de dar nu se caută la dinţi", "dă-i pinteni", "altă mîncare de peşte", "cal negru" şi "din sursă sigură" sînt încă în uzul curent; în America, mulţi oameni care n-au călărit niciodată un cal spun "Ţine-ţi caii în frîu" sau chiar "Ho!".

Caii sînt omniprezenţi în literatură pînă în timpurile recente. Războinicii greci şi romani luptă din care trase de cai, cavalerii călăresc pe armăsari şi săvîrşesc fapte cavalereşti ("cavalerism" vine de la cuvîntul din franceza veche *chevalerie*, de la *cheval*, "cal"), cavaleria atacă duşmanii sau salvează prietenii ("cavalerie" are o etimologie similară), şi fiecare cal al unui erou are un nume, de la calul lui Ahile, Xanthos, care vorbeşte (Iliada 19.404 şi următoarele), pînă la "mîrţoaga" lui Don Quijote, Rosinanta. În literatura mai recentă, caii (şi inorogii) au fost eroii propriilor lor povestiri: de exemplu, *Black Beauty* a lui Anna Sewell.

Cei mai obişnuiţi cai metaforici sînt cei care trag carele soarelui, lunii etc. (*Vezi* **Zori, Lună, Noapte**, şi mai ales **Soare.**) Probabil că cei mai influenţi cai simbolici sînt cei pe care îi descrie Platon în comparaţia lui pentru suflet. Sufletul reprezintă o îmbinare de trei părţi, un vizitiu (judecata sau raţiunea) şi doi cai, dintre care unul este nobil şi supus (onoarea sau temperamentul), celălalt josnic şi neascultător (dorinţa sau voinţa) (*Phaidros* 246a-b, 253c-54e); vizitiul trebuie să înveţe dificila artă de a mîna cei doi armăsari (verbul "a mîna", în sensul său englez cel mai timpuriu, se referea numai la cai). Fie că ea conduce mai mulţi sau stăpîneşte numai unul, raţiunii poate să nu i se dea ascultare sau poate fi răsturnată de părţile volitive, animalice sau iraţionale ale sufletului. Aşa că Hippolit al lui Euripide, al cărui nume înseamnă şi "cel care dă drumul la cai", este ucis atunci cînd caii lui o iau la goană la vederea unui monstru, în final fapta Afroditei, pe care Hippolit o batjocorise. Îndrăgostitul Leandru al lui Marlowe glumeşte pe seama zăbalei:

"Aşa cum un înfierbîntat, mîndru cal dispreţuieşte cu putere / Să-şi aibă capul sub control, şi rupe frîiele, // ... şi cel care iubeşte, / Cu cît e mai ţinut în frîu, mai rău se simte" (*Hero şi Leandru* 625-29). "Mulţi oameni mizerabili", scrie Spenser, "afecţiunilor le dau frîu liber" (*Crăiasa zînelor* 2.4.34); Guyon învaţă să reziste tentaţiei, "ţinîndu-şi în frîu voinţa" (2.12.53). Milton are o frază, "a da frîu liber supărării" – a lăsa frîu liber unei emoţii, aşa cum era (*Samson Luptătorul* 1578, traducere de Leon D. Levîţchi).

De aceea, este o hotărîre sarcastică din partea lui Swift să facă fiinţe raţionale din cai (houyhynhnm-i) şi fiinţe animalice din oameni (yahoo-i) (*Călătoriile lui Gulliver*, Cartea 4). Ecuaţia tradiţională rămîne, fără îndoială, obişnuită, chiar şi la Swift: povestitorul din a sa *Poveste a unui poloboc* mărturiseşte că e "o Persoană, a cărei Imaginaţie este insensibilă la zăbală şi excesiv de predispus să fugă împreună cu Raţiunea sa, pe care am observat-o dintr-o lungă Experienţă ca fiind un Cavalerist foarte uşor şi de care te dezbari uşor" (sec 9). Rochester citeşte pe faţa lui Jane Eyre şi îi spune: "Raţiunea stătea fermă şi ţinea frîiele, şi ea nu lăsa sentimentele să-i izbucnească şi s-o zorească spre prăpastie" (Charlotte Brontë, *Jane Eyre* cap. 19). Dar Dickens se joacă cu asta în Timpuri grele, pentru că Bitzer, băiatul care întrupează metodele "raţionale" de învăţare ale lui Gradgrind, defineşte în mod corect un cal ca "Patruped. Graminivor. Patruzeci de dinţi" etc., la început, dar, la sfîrşit, crezînd numai cu capul, nu şi cu inima, e păcălit de un cal adevărat, care refuză să i se supună.

O variantă a acestei imagini este "conducerea" guvernului, unde liderul domină oraşul sau populaţia. Jupiter îi încredinţează vînturile lui Eol, care ştie "să-mpace / Vînturi nebune prin legi, iar vînturi domoale s-aprindă" (*Eneida* 1.63, traducere de George Coşbuc; vezi Lucan 7.124 şi următoarele). Claudio al lui Shakespeare se întreabă dacă "trupul obştii e un cal / Pe care-ncălecînd , noul stăpîn / Cu pintenu-l înţeapă ca să ştie / De frica lui" (*Măsură pentru măsură* 1.2.159-62, traducere de Leon D. Levîţchi). Cînd Richard al II-lea se predă lui Bolingbroke, el invocă un precedent mitic al proastei conduceri a cailor: "Cobor, cobor, precum Phaëton însuşi / Neputincios să-şi 'strune nărăvaşii" (*Richard al II-lea* 3.3.178-79, traducere de Mihnea Gheorghiu); e un moment cu încărcătură simbolică cel în care Bolingbroke călăreşte calul favorit al lui Richard (5.5.77-94). Eroul de "western" este, tipic, un călăreţ singuratic care e singur cu un cal extraordinar; duşmanii lui, deşi călăresc, la rîndul lor, cai, sînt hoţi tipici de cai.

Potrivit mitului, Pegas, calul –zburător, era iubit de muze pentru că a creat izvorul Hippocrene de pe Muntele Helicon, izbind pămîntul

cu copitele lui, după care a zburat în ceruri. Properțiu numește Muzele fiicele lui Pegas (3.1.19); Dante se adresează uneia din Muze ca Pegasea, atunci cînd îi invocă ajutorul (*Paradisul* 18.82). În Renaștere, calul a devenit o emblemă a ambiției poetului, un simbol destul de obișnuit pentru ca ambițiosul Milton să proclame "să zbor peste Olimp, / Arîpa Pegasului întrecînd-o!" (*Paradisul pierdut* 7.3-4, traducere de Aurel Covaci). În ceea ce privește poezia, Pope recomandă rațiunea ca pe un echilibru între inteligență și imaginație: "Condu pe-al muzei roib, nu-l îndemna, / Și mai curînd astîmpără-l din șa. / Pegas-ul e un cal mărinimos, / Atunci cînd e strunit e mai focos!" (*Eseu despre critică* 1.84-87, traducere de Leon D. Levițchi).

Există un trop care se repetă izbitor, cel despre Calul Troian, "calul de lemn" prin care grecii s-au infiltrat în Troia și au distrus-o (*Odiseea* 8.493). Eschil îi numește pe greci "fiii calului" (*Agamemnon* 825), iar Vergilius spune că acel cal era "greu și-ndesat de-narmații războinici prin goluri" (*Eneida* 6.516, traducere de George Coșbuc). Dante modifică tropul spunînd că acel cal a produs o breșă prin care "să ias' al Romei ne-ntrecut popor" (*Infernul* 26.60, traducere de George Coșbuc).

Vezi **Măgar.**

Capră Economiile pastorale ale Mediteranei antice depindeau de capre, ca și de oi, mai ales pentru lapte. O capră, o nimfă-capră, Amaltheia, a fost aceea care l-a hrănit pe copilul Zeus, și unul din epitetele lui Zeus la Homer, *aigioxos*, tradus de obicei ca "purtător de scut", poate fi, în loc de aceasta, derivat direct din *aix*, "capră" (Pope îl traduce ca "hrănit de capră" în *Odiseea* 9.330=9.275 în greacă). Laptele de capră este încă o hrană obișnuită în Grecia și pretutindeni în regiune.

În afară de faptul de a-l fi hrănit pe Zeus, caprele au o altă revendicare față de istoria literară, deoarece cuvîntul "tragedie", în greacă *tragoidia*, pare a însemna "cîntec de capră" sau "spectacol susținut de un cîntăreț-capră". Cum au fost exact implicate caprele în asta rămîne un mister: poate că bărbații care cîntau și dansau erau îmbrăcați în piei de capră sau îi era sacrificată o capră lui Dionysos, zeul tragediei, sau o capră era dată ca premiu pentru cel mai bun spectacol (părerea lui Horațiu în *Ars Poetica* 220).

În cultura clasică, ca și în aceea iudaică, caprele erau oferite ca sacrificii. Cel mai interesant din punct de vedere simbolic în acest sens era țapul ispășitor. După cum se explică în Levitic, preotul trebuia să aibă doi țapi și să hotărască prin tragere la sorți să-l

sacrifice pe unul ca jertfă pentru păcat, dar să-l lase pe celălalt în viaţă şi "să-i dea drumul în pustiu pentru ispăşire"; înainte de a fi lăsat liber, "Îşi va pune Aaron mîinile sale pe capul ţapului celui viu şi va mărturisi asupra lui toate nelegiuirile fiilor lui Israel, toate nedreptăţile lor şi toate păcatele lor; şi, punîndu-le pe acestea pe capul ţapului, îl va trimite cu un om anumit în pustie" (16.10, 21). Avem motive să credem că o parte din calvarul lui Hristos în timpul Patimilor e derivată din ritualurile ţapului ispăşitor aflate în uz la acea vreme. Formula de "ţap ispăşitor" e folosită de criticii literari ca referire la personaje cum ar fi Malvolio, în *A douăsprezecea noapte*, sau Shylock, în *Neguţătorul din Veneţia*, ale a lui Shakespeare, care sînt izgoniţi din societate sau cel puţin excluşi de la reconcilierea comică, la sfîrşit.

În mod proverbial, ţapii sînt desfrînaţi. Horaţiu numeşte pe unul *libidinosus* (*Epode* 10.23). Spenser descrie Desfrînarea călărind pe un ţap (*Crăiasa zînelor* 1.4.24). Un "patron de bordel", "libidinos", după Edmund al lui Shakespeare, e "iubăreţ" (*Regele Lear* 1.2.124-28, traducere de Mihnea Gheorghiu); Iago face legătura între ţapi, şi maimuţe şi lupi, ca exemple de desfrîu (*Othello* 3.3.403-04; vezi şi 4.1.263).

Pan, zeul-ţap grec, era deosebit de ţipător, şi se pare că a împrumutat unele din trăsăturile sale fizice şi morale descrierilor creştine ale diavolului, cum ar fi barba, "de ţap".

"A despărţi oile de capre" înseamnă a deosebi "drepţii de păcătoşi". Fraza vine din Matei 25.31-46, care descrie Judecata de Apoi; caprele sînt păcătoşii, şi sînt osîndite. (*Vezi* **Stînga şi dreapta, Oaie.**)

"Capră", acum ca termen generic, însemna cîndva femeie, cu "ţap" păstrat pentru bărbat; în secolul al paisprezecelea, au intrat în uz "ţap" şi "capră"; iedul e un copil.

Car de luptă *vezi* **Lună, Noapte, Soare**

Carte Faptul că un cuvînt precum "carte" apare de mai bine de o sută de ori în Vechiul Testament nu e surprinzător, dată fiind importanţa cărţilor sfinte ale evreilor. Cărţile erau mult mai puţin importante pentru greci, care aveau tendinţa de a se baza mai mult pe tradiţia orală; cu toată grija acordată editării lui, nici măcar "Homer" n-a fost vreodată un text sfînt. În Vechiul Testament, sînt numite diferite cărţi anume, unele dintre ele, de altfel, necunoscute nouă, dar, cînd Domnul îi spune lui Ioshua: "Să nu se pogoare cartea legii acesteia de pe buzele tale" (Iosua 1.8), se referă la Deuteronom, al cărui autor foloseşte acelaşi nume pentru el (de exemplu, Deut. 28.61).

Fraza despre gura lui Iosua s-ar putea să-l fi inspirat pe Iezechiel, în marea sa viziune, pentru o întrebuinţare mai metaforică acolo unde îngerul îi spune să mănînce un sul pe care sînt scrise lamentaţii — "mănîncă această hîrtie şi mergi de grăieşte casei lui Israel!", dar după aceea are un gust la fel de dulce ca al mierii (Iezechiel 2.8-3.3; această însărcinare dată lui Iezechiel ca profet îmbină dimensiunea orală şi "literală" a culturii lui cu o stîngăcie revelatoare.

Dumnezeu este autorul fundamental. Cele două table pe care Moise le aduce de pe Sinai sînt "scrise cu degetul lui Dumnezeu" (Ieşirea 31.18). Mai există o carte care îi numeşte pe cei drepţi; Dumnezeu ameninţă: "Pe acela care a greşit înaintea Mea îl voi şterge din cartea Mea" (Ieşirea 32.33). Aceasta este "cartea celor vii" din Psalmul 68.32 şi "cartea vieţii" din Apocalipsa 3.5. În viziunea lui Daniel asupra Judecăţii de Apoi, Cel vechi de zile se aşează pe un tron, "şi cărţile au fost deschise" (Daniel 7.10, dezvoltată în Apocalipsa 20.12). Numele îngerilor răzvrătiţi, potrivit lui Milton, au fost "Prin răzvrătire şterşi din Cartea Vieţii" (*Paradisul pierdut* 1.361-62, traducere de Aurel Covaci). Dumnezeu îşi scrie legea şi înăuntrul nostru, spune Ieremia: Domnul promite: "Voi pune legea Mea înăuntrul lor şi pe inimile lor voi scrie" (31.33, repetat de Sfîntul Apostol Pavel în II Cor. 3.3).

"Cartea vieţii" devine cu uşurinţă cartea propriei vieţi. Iisus al lui Vigny, de exemplu, Îşi imploră Tatăl să-L lase să trăiască: "Să nu-mi închizi cartea înainte de ultimul cuvînt" ("Le Mont des Oliviers" 2.2). Cînd ne legăm să ne îndreptăm purtările, "întoarcem o nouă pagină".

Pindar are numele unui învingător olimpic "scris în inimă" (10.3). Aceeaşi metaforă pentru memorie e folosită de şase ori de către Eschil; de exemplu, "tăbliţele de ceară ale minţii" în *Prometeu* 789. Platon aseamănă memoria unui bloc de ceară, care variază de la individ la individ ca mărime şi moliciune (*Theaitetos* 191c). Aceasta este originea ideii de *tabula rasa* (utilizată de Toma de Aquino), "tăbliţa nescrisă" transformată în loc comun de filozofii empirişti de felul lui Locke. După ce Duhul îl întîmpină cu "Să nu mă uiţi", Hamlet se jură "Voi scoate din tăbliţa amintirii / Prosteştile-nsemnări / ... / Şi doar porunca ta va mai trăi / În cartea sufletului meu" (1.5.98-103, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Levîţchi).

Speculaţia mistică iudaică din Evul Mediu îşi imagina Torah (Pentateuchul) ca pe temelia lumii, iar fiecare dintre cele douăzeci şi două de litere ale alfabetului ebraic erau porţi sau elemente structurale în Creaţie. În Evul Mediu tîrziu, printre creştini s-a născut ideea că natura sau lumea este o carte care trebuie studiată pentru adevărurile ei. Aceasta a condus la noţiunea "celor două cărţi

ale lui Dumnezeu" sau a "celor două revelații" (care se găsește și în gîndirea islamică). După cum formulează Thomas Browne, "există două Cărți din care-mi culeg Dumnezeirea; în afară de cea scrisă a Domnului, cealaltă e a servitoarei Lui, Natura, acel Manuscris universal și public care se-ntinde sub ochii tuturor" (*Religio Medici* 1.15). Un prezicător al lui Shakespeare spune: "Citesc puțin în cartea nesfîrșită / De taine-a firii" (*Antoniu și Cleopatra* 1.2.10, traducere de Leon D. Levițchi). Arhanghelul Rafael al lui Milton îi spune lui Adam: "ca o Carte a lui Dumnezeu, / Întregul Cer îți stă deschis în față, / Lucrarea-i minunată s-o citești" (*Paradisul pierdut* 8.66-68, traducere de Aurel Covaci). Thomson cere: "Mie să-mi fie arătată cartea Naturii; / Și să citesc atent toate paginile ei instructive, /.../ Unica-mi încîntare" (*Summer* 192-96).

Cînd filozoful romantic Schelling scrie: "Ceea ce numim natură este un poem care stă încuiat într-un minunat și tainic manuscris" (*Sämtliche Werke* §1856-61î, 3.628), el nu îl invocă, în mod necesar, pe Dumnezeu ca autor al manuscrisului. Coleridge se inspiră din Schelling, dar adoptă un punct de vedere mai creștinesc: "tot ce înfruntă simțul trupesc socotesc / Simbolic, un alfabet atotputernic / Pentru minți de copii"; cînd mintea se dezvolta, ea îl va vedea pe Dumnezeu dezvăluit ("Destiny of Nations" 18-20). Scriind despre băiețelul lui, care va crește într-o ambianță naturală, el profețește: "așa vei vedea și vei auzi / Plăcutele forme și sunetele inteligibile / Ale acelei limbi eterne, în care se exprimă / Dumnezeul tău, care, din veșnicie, Se învață pe Sine în toate și învață toate lucrurile întru Sine" ("Frost at Midnight" 58-62). Wordsworth inversează relația poemului față de natură atunci cînd ca un copil care crește cunoscînd Natura va "primi influențe statornice de adîncă bucurie / Din partea măreței Naturi care există în operele /Marilor poeți" (*Preludiul din 1805* 5.617-19).

Remarcăm, în final, că acel cult al "limbajului florilor", care a înflorit în secolul al nouăsprezecelea, ar putea fi asimilat cu metafora "cărții naturii". De exemplu, un sonet al lui Lassailly, citat de Balzac în *Iluzii pierdute*, are versul "Fiecare floare rostește un cuvînt din cartea naturii". *Vezi* **Floare.**

Castel *vezi* **Asediu**

Căprioară Căprioara a apărut în literatură în primul rînd ca obiect de vînătoare, fie în sens literal, fie în sens metaforic. (*Vezi* **Vînătoare**).

"Căprioară" e un termen generic, dar, în literatura engleză, se ridică mulți alți termeni specifici: "căprior" sau "cerb" este masculul matur

(mai ales de căprioară roşie), "căprioara" este femela matură, "căpriţa" este cea tînără (mai ales de căprioară "roşcată", galben-cafenie), "căprior" şi "căprioară" sînt masculul, respectiv femela de căprioară roşcată; "ciuta" e o specie de căprioară mică. În lucrări dedicate "vînătorii dragostei", acest vocabular amplu a îngăduit multe jocuri de cuvinte, mai ales cu "cerb" şi "inimă", şi cu "căprioară" şi "dragă". *Cartea Ducesei* a lui Chaucer, din care o bună parte se desfăşoară pe durata unei vînători adevărate, foloseşte "cerb" sau "inimă" de 41 de ori în 1334 de versuri, de obicei cu cel puţin două înţelesuri. "Nymph Complaining for the Death of her Fawn" al lui Marvell are aceste versuri poate prea subtile: "Priveşte cum vînătorii tăi / Au învăţat un faun să-şi vîneze iubita" şi "indiferentă la deşteptăciunea mea, /Mi-a lăsat faunul, dar i-a luat inima" (31-32, 35-36).

O întrebuinţare izbitoare, dacă e implicită, a metaforei femeii-ca-şi căprioară, fără un context vînătoresc, apare în poemul lui Wyatt, care începe: "Fug de mine cînd uneori mă caută / Păşind maiestuos în odaia mea. / Le-am văzut blînde, supuse şi sfioase, / Iar acum sînt sălbatice şi nu-şi amintesc / Că uneori se puneau în pericol / Ca să ia pîine din mîna mea". El îşi aminteşte un moment minunat în braţele iubitei sale, cînd aceasta l-a întrebat: "Inimioara mea, cum îţi place asta?"

Căprioara rănită care moare departe de turmă poartă, uneori, sensuri simbolice. Jacques al lui Shakespeare scoate un proverb în legătură cu un "Biet cerb", despre care zicea: "îţi faci un testament / Asemeni celor ce strîngînd avere / O lasă-ndestulaţilor", "Văzîndu-l cum zăcea acolo, singur, De-ai lui blănoşi tovarăşi părăsit" (*Cum vă place* 2.1.33-38, traducere de Virgil Teodorescu). Într-o alegorie creştină, Cowper scrie: "Eram o căprioară rănită, care părăsise turma / De mult; cu multe săgeţi adînc înfipte / Răsuflarea mi-era grea cînd m-am retras / Să caut o moartre liniştită în umbrare îndepărtate. / Acolo am fost găsit de cineva care fusese / Rănit de-arcaşi" (adică Hristos) (*The Tasks* 3.108-13). Căprioara rănită e o imagine favorită a lui Shelley, care şi-o aplică; de exemplu, "atunci, ca o căprioară rănită ce nu poate fugi, / M-am îndreptat asupra propriilor mele gînduri şi am fost la ananghie, / Rănită şi slabă şi tremurînd" (*Epipsychidion* 272-74; cf. *Adonais* 297).

Cărare De cîtă vreme merg oamenii, şi-au făcut cărări sau le-au urmat pe cele naturale. Experienţa de a umbla pe cărare e fundamentală, astfel încît multe alte activităţi umane de bază, chiar şi întreaga viaţă omenească, sînt descrise în culturile de pretutindeni în termeni de tipul "cărare", "drum" sau "curs". În limba engleză, cuvîntul "drum"

e folosit atît de des şi în atîtea contexte încît originea lui metaforică s-a pierdut de mult: vorbim de "calea" de a face ceva sau de "drumul vieţii" fără să ne mai gîndim la un drum sau la o cărare. Acelaşi lucru e adevărat pentru cuvintele împrumutate din alte limbi. Din punct de vedere etimologic, dacă un lucru e "viabil", are un "drum" înaintea lui (din latinescul *via*, "drum"); dacă un lucru e "vădit", stă în calea noastră; dacă un lucru "deviază", părăseşte drumul principal. "Rutină" vine de la "route" (cuvînt francez, de la latinescul *rupta* [*via*], "[drum] rupt sau sfărîmat"; "metodă" vine din grecescul *hodos*, "cărare".

O metaforă similară este frecventa întrebuinţare biblică a verbului "a umbla" ca "a se purta" sau "a trăi". "Şi a umblat Enoh înaintea lui Dumnezeu" (Facerea 5.22); Domnul încearcă poporul lui Israel "dacă va umbla sau nu după legea Mea" (Ieşirea 16.4); "Ca să nu fie ca părinţii lor neam îndărătnic şi răzvrătit" (Psalmul 77.10); după învierea lui Hristos, aşa trebuie "să umblăm şi noi întru înnoirea vieţii" (Romani 6.4) (în ebraică, *halak*, în greacă, *peripateo*). De la verb vine substantivul "conducerea vieţii": Scott numeşte o femeie dreaptă care are un mers drept ca lumînarea (*Heart of Midlothian* 10); într-un sens mai general, folosim expresia "pe fiecare drum al vieţii". Biblia foloseşte în general "cărare" pentru substantivul care corespunde verbului "a păşi": "Povăţuieşte-mă pe cărarea poruncilor Tale", "Făclie picioarelor mele este legea Ta şi lumină cărărilor Mele" (Psalmul 118.35, 105).

Viaţa e o cărare sau o călătorie pe o cărare. *Divina Comedie* a lui Dante începe aşa: "*Nel mezzo del cammin di nostra vita*", "Pe cînd e omu-n miezul vieţii lui" (traducere de George Coşbuc); *Înaintarea pelerinului* a lui Bunyan începe astfel: "Pe cînd mergeam prin pustiul acestei lumi". Sîntem cu toţii pelerini, croindu-ne drumul pe jos. Hristos a spus: "Eu sînt Calea" (Ioan 14.6), l-a făcut pe olog să meargă şi a spălat picioarele discipolilor Lui. Bunyan explică într-o notă că, atunci cînd Christian pelerinul e rănit de Apollyon la picior, "purtarea" îi este rănită — conduita sau "capacitatea" de a "înainta" cum trebuie. Tennyson scrie: "Ştiu că asta a fost Viaţa, — cărarea / Pe care cu pas egal am mers" (*In Memoriam* 25.1-2). În "Frumoasa Americă", Katharine Lee Bates găseşte frumoase "picioarele de pelerin, / A căror aspră, zeloasă apăsare / Bătătoreşte o trecere pentru libertate / Prin pustiu!".

Calea mîntuirii sau a oricărei destinaţii preţioase este abruptă, plină de ghimpi, aspră, îngustă. Matei ne spune: "strîmtă este poarta şi îngustă este calea care duce la viaţă" (7.14). Dante ne spune că a pierdut cărarea dreaptă (*Infernul* 13, 11.9). Ofelia pune în contrast un "Drum către ceruri aprig şi spinos" cu "calea / Tivită cu brînduşe

a plăcerii" (*Hamlet* 1.3.48-50, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi; vezi *Macbeth* 2.3.18-19). Cavalerul și Una lui Spenser merg "înainte pe acel drum plin de durere ... / Înainte către un deal care era și abrupt, și înalt, / Pe vîrful căruia era o sfîntă capelă" (*Crăiasa zînelor* 1.1.1). "Cîndva supus", scrie Blake, "și pe o cărare periculoasă, / Omul drept își păstrează mersul de-a lungul / Văii morții" (*Căsătoria Raiului cu Iadul* 2.3-5).

Cea mai veche formulare a acestei metafore îi aparține lui Hesiod: calea spre păcat e scurtă și netedă, "Însă-naintea virtuții amarnică trudă au pus-o / Nemuritorii. Cărarea-nspre ea la-nceput este lungă, / Aspră și anevoioasă. Dar cînd vei ajunge la culme, / Ea e ușoară apoi, măcar că fu grea mai-nainte" (*Munci și zile* 287-91, traducere de Șt. Bezdechi). Theognis se imaginează la o răscruce, întrebîndu-se dacă să aleagă o cale cumpătată sau risipitoare (911-12). Justiția îi spune lui Parmenide că a ales calea dreaptă, deși "se găsește într-adevăr departe de cărările bătătorite ale omului" (frag. 1.27). Persius se referă la "simbolicele semne" (*Satire* 3.56, traducere de Tudor Măinescu și Alexandru Hodoș), ale "Ale-nțeleptului din Samos [Pythagoras]". Lui Pitagora din Samos i se atribuia simbolizarea vieții prin litera Y (cu brațul stîng curbat, iar cel drept în linie dreaptă: cel strîmb (dar elegant curbat), al vițiului și cel drept, al virtuții. "Alegerea" lui Heracle" între Virtute și Plăcere, povestită de Xenofon (*Memorabilia* 2.1.22-34), e uneori prezentată ca o alegere la o răscruce (*Hercules in bivio*). O altă răscruce celebră și profetică este "La-ncrucișarea a trei drumuri" (Sofocle, *Oedip rege* 716, traducere de George Fotino).

Cărările și drumurile au avut numeroase alte semnificații în literatură, bineînțeles, pentru că ele pot fi largi sau înguste, sinuoase sau drepte, circulare sau ireversibile; ele pot reprezenta spațiu sau timp, lucruri reale sau ideale; ele pot uni anumite locuri, dar pe altele nu; și ele pot fi literale sau metaforice sau amîndouă deodată. În America, ca să dăm un exemplu, a existat aproape un cult al drumului, o credință în mișcarea însăși, mai ales în "Cîntecul drumului deschis" al lui Whitman și în *Pe drum* al lui Jack Kerouac.

Există, pînă la urmă, o metaforă în poezia greacă prezentînd poezia însăși ca pe o cărare. *Imnul* homeric *către Hermes* vorbește despre "Ce drum te duce pîn' la dînsul [pînă la cîntec]?" (451, traducere de Ion Acsan), iar Hesiod relatează că Muzele l-au învățat "știința cîntării divine" (*Munci și zile* 656, traducere de Șt. Bezdechi). Pindar era încîntat de acest concept, de exemplu, "Găsind cuvintelor drum limpede" (*hodon logon*) într-o odă (*Olympianice* 1.110, traducere de Ioan Alexandru); la începutul alteia, "Mii de cărări pretutindeni, cu voia zeilor, mi se deschid" (*Isthmianice* 4.1, traducere de Ioan

Alexandru). Apollo îi porunceşte lui Callimachos să meargă pe "cărări neumblate" (*Aetia* frag. 1.27-28). Lucreţiu explorează "sălaşurile lipsite de cărări ale Muzelor, pe unde n-a călcat nici picior de om" (1.926-27).

Cîine Cîinii au stîrnit, multă vreme, sentimente contradictorii. Expresiile pentru "cîine" în literatura ebraică, greacă şi latină au servit, în mod frecvent, ca termeni de invective, şi servesc încă în limbile moderne. Abishai numeşte pe cineva "cîine leşinat" în 2 Regi 16.9; Iisus ne porunceşte: "Nu daţi cele sfinte cîinilor" (Matei 7.6; vezi şi 1 Regi 17.43, Apocalipsa 22.15). Un dezgustător obicei canin a inspirat proverbul încă obişnuit: "Ca un cîine care se întoarce unde a vărsat, aşa este omul nebun care se întoarce la nebunia lui" (Pilde 26.11, 2 Petru 2.22). Un obicei similar a dus la relatarea lui Horaţiu că un om cunoscut pentru că mînca măsline putrede şi bea vin acru era poreclit, pe drept cuvînt, "Cîinele" (Satire 2.2.56).

Împerecherea nediscriminatorie observată adesea printre cîini a dat un alt nivel insultelor. În Deuteronom 23.18, "cîine" înseamnă "sodomit". La Homer, termeni legaţi de cîini sînt aplicaţi femeilor sau zeiţelor, cu sugerarea distinctă a libertinajului sexual. În *Iliada*, Elena se numeşte pe sine o "sfruntată" (6.343, traducere de George Murnu), Zeus îi spune Herei că "de rea şi obraznică n-ai tu pereche" (tradus de obicei ca "fără ruşine") (8.476), Hera, la rîndul ei, o numeşte pe Artemis "fiinţă / Neruşinată" (21.472-73). În *Odiseea*, Helena se numeşte pe sine "cu ochi de căţea" (4.145, traducere de George Murnu), iar Agamemnon foloseşte acelaşi termen pentru necredincioasa Clytemnestra (11.424). După Hesiod, Pandorei i s-a dat mintea unei căţele (*Munci şi zile* 67). În greaca tîrzie, "căţea" era un termen comun pentru "prostituată" (de exemplu, Aristofan, *Cavalerii* 765). Catullus doreşte să-i roşească "ochii de căţea" unei "mîrşave adultere" (42.16-17).

A merge la cîini, a muri ca un cîine, a duce o viaţă de cîine — acestea şi alte expresii similare sînt exprimări comune ale statutului mizerabil al cîinilor. Multe din personajele lui Shakespeare recurg la termeni legaţi de cîini pentru a-şi exprima dispreţul şi mînia: "Javră! Marş de-aci!" (*Visul unei nopţi de vară* 3.2.65, traducere de Dan Grigorescu); "De răpciugă să ai parte, jigodie rea şi afurisită!" (*Furtuna* 1.1.40, traducere de Leon D. Levitchi); "butie viermănoasă! Fătătură de tîrfă" (*Troilus şi Cresida* 5.1.28-29, traducere de Leon D. Levitchi). "Căţea" şi "fiu de căţea" sînt nişte insulte auzite atît de frecvent în engleză astăzi, încît "căţea" aproape că şi-a pierdut sensul original.

Pe de altă parte, cîinele a fost întotdeauna venerat pentru loialitatea lui. "Fido" (cuvîntul italian pentru "credincios") e considerat încă numele caracteristic al cîinelui, deşi este, în realitate, rar. Primul cîine cu nume din literatura occidentală este Argos, care oferă poate cea mai emoţionantă scenă de recunoaştere din *Odiseea*: "Acolo sta bătrînul cîine Argos / Mîncat de jeg, de viermi şi de gîngănii, / Dar cum simţi c-alăturea-i Ulise, / Clăti din coadă şi-şi bleji deodată / Urechile" ... / / Atunci lui Argos i-a fost dat să moară, / Îndată cum pe domnul său văzuse / Întors la douăzeci de ani acasă" (17.400-04, 434-436, traducere de George Murnu). Mulţi eroi antici şi chiar zei aveau cîini pentru vînătoare sau numai pentru tovărăşie.

Atît cîinii sălbatici, cît şi cei domestici se remarcă prin vînatul în haite. Mai bine de o duzină de comparaţii din *Iliada* lui Homer aseamănă situaţiile de bătălie cu vînătoarea cu cîini, prada fiind un leu, un mistreţ sau un nefericit cerb tînăr. Ares şi Marte sînt uneori portretizaţi ca avînd cîini. Antoniu al lui Shakespeare profeţeşte că spiritul lui Cezar va striga "«Fără-ndurare», pînă cînd copoii / Războiului" vor scăpa din lanţ (*Iuliu Cezar* 3.1.273, traducere de Tudor Vianu).

Atît ca şi cîini de vînătoare care-i hărţuiesc pe păcătoşi, cît şi ca simboluri ale laturii animalice a naturii uname, cîinii aparţin iadului: Milton se referă la "dulăii iadului" şi la "Cîinii din Iad" (*Paradisul pierdut* 10.616, 630, traducere de Aurel Covaci), iar personajul lui, Păcatul, asemeni Scyllei, e în parte făcut din cîini: "La brîul ei, o haită de dulăi / Din Iad nu-şi încetează-n veci lătratul, / Ţîşnit din largi căscate guri de Cerber" (*Paradisul pierdut* 2.653-55, traducere de Aurel Covaci); Milton face aluzie la Cerber, clasicul cîine de pază al lui Hades. În alegoriile medievale, diavolul e uneori asemănat unui cîine, de obicei negru. Sugerînd, în mod spiritual, urbanitatea diavolului modern, Goethe face ca Mefisto al său să se ivească dintr-un pudel (*Faust, Partea I* 1147 şi următoarele). Dacă diavolul este cîinele iadului, Dumnezeu ar putea fi, după cum îşi intitulează Francis Thompson cel mai bine-cunoscut poem, "Cîinele Raiului".

Cîmp *vezi* **Plug, Sămînţă**

Cîrtiţă Cîrtiţa este simbolul orbirii. Vergilius spune: cîrtiţele sînt "lipsite de vedere" (*Georgice* 1.183). Sidney, retras din ochii iubitei sale, se asemuieşte "Cîrtiţei, cu dorinţa de a călăuzi vederea, Adînc afundată în pămînt, lipsită de cer" (*Unele sonete* 21). E pusă în contrast cu linxul: Coleridge se adresează unui om cu spiritul pătrunzător ca

"Linxului printre cîrtiţe" ("Fără conştiinţă pe jumătate" 5) (vezi mai mult la **Linx**); şi vulturului: "Ştie Vulturul ce e în abis?" Blake întreabă: "O, du-te şi întreabă Cîrtiţa" ("Motto la Thel"), în timp ce Yeats se întreabă despre "truda măsurării / Dincolo de vultur sau cîrtiţă / Dincolo de auz sau văz" ("Frumuseţea unei femei" 9-11). Ea poate avea, totuşi, auzul bun, după cum poate sugera versul lui Yeats; Caliban al lui Shakespeare gîndeşte aşa: "Călcaţi încet – nici cîrtiţa cea oarbă / Să nu vă simtă paşii!" (*Furtuna* 4.1.194-95, traducere de Leon D. Leviţchi).

Cîrtiţa e o săpătoare sau o scormonitoare în pămînt. Cînd Duhul continuă să coboare sub pămînt, Hamlet strigă: "Aşa, sobol bătrîn! Zi, roboteşti / Atît de iute sub pămînt?Grozav ocnaş!" (*Hamlet* 1.5.162-63, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Leviţchi). Natura îi spune omului, după Pope, "Învaţă de la cîrtiţă să ari" (*Eseu despre om* 3.176). Cowper, totuşi, ia cîrtiţa ca simbol al aviditătii distructive: remarcînd muşuroaiele "Ridicate de cîrtiţă, minerul solului", el comentează, "Ei, nu altfel decît minerii cei mari din neamul omenesc, / Desfigurează pămîntul; şi, complotînd în întuneric, /Se trudesc din greu să dobîndească un muşuroi monumental, / Care să poată dovedi răul pe care l-a făcut" (*Îndatorirea* 1.273-77).

În privinţa muşuroaielor, un personaj din Sidney e atît de deprimat încît "muşuroaiele de cîrtiţă i se par munţi înalţi" (*Patru egloge* 71.23), iar Coriolan al lui Shakespeare compară "muntele Olimp" cu un "deluşor" (*Coriolan* 5.3.30, traducere de Tudor Vianu).

Un toast ţinut de un scoţian în *Waverley* al lui Scott în cinstea "unui micuţ gentleman în haină de catifea neagră, care a făcut un aşa serviciu în 1702" aproape conduce la vărsare de sînge, pentru că micuţul gentleman era cîrtiţa al cărei muşuroi a făcut calul lui William III să se împiedice şi să-l ucidă (Cap. 11).

Ceară *vezi* **Albină**

Cedru Pentru că cedrul, mai ales cedrul de Liban, este foarte înalt, dar cu ramuri vaste, el este, uneori, în Biblie, un simbol al mîndriei sau aroganţei. "Că Domnul Savaot va avea ziua Lui", spune Isaia, "se va ridica împotriva a tot ceea ce este mîndru şi semeţ şi-l va pogorî. / Împotriva tuturor cedrilor Libanului" (2.12-13). Iezechiel avertizează Egiptul, vorbind de Asiria: "Iată Asiria era un cedru în Liban, cu ramuri frumoase", a cărui "înălţime întrecuse pe toţi arborii cîmpului", dar Domnul a dat-o pe mîna păgînilor şi a fost distrusă; popoarele au fugit la zgomotul căderii ei (cap. 31).

Astfel că Spenser numeşte cedrul "mîndru şi înalt" (*Crăiasa zînelor*

1.1.8) şi face din el unul din simbolurile vanităţii în "Visions of the World's Vanitie) (7). Personajul lui Sidney, Dorus, după ce cugetă la semnificaţia simbolică a multor alţi copaci, se îndreaptă, în cele din urmă, către "Cedru, Regina pădurilor", ca fiind cel mai asemănător cu iubita sa dispreţuitoare, şi se roagă ei (*Primele egloge* 13.141-54). Sejanus al lui Jonson se făleşte că "a ajutat / Să cadă mîndrul cedru-al lumii, / Germanicus" (*Sejanus* 5.241-43). În *Cymbeline* a lui Shakespeare, o profeţie criptică afirmă: "cînd dintr-un falnic cedru vor fi tăiate ramuri care, după ce mulţi ani vor fi uscate, vor reînverzi, alipindu-se vechii tulpini", atunci va înflori Britania (5.4.140-43, traducere de N. Argintescu-Amza); un prezicător explică: "fălosul" şi "regescul" cedru este Cymbeline (5.5.452-57).

Chiparos

Trăsătură distinctivă a peisajului grecesc şi italian, înaltul, în formă de con, chiparos e menţionat numai o dată la Homer, ca unul dintre copacii din crîngul lui Calypso. Dar el a devenit de timpuriu asociat cu înmormîntări şi morminte, parţial din cauză că e veşnic verde şi, deci, sugerează, în mod natural, viaţa veşnică, şi poate pentru că, după cum îşi imaginează Byron, "Copacul ăsta parcă / Jeleşte cînd dă umbră" (*Cain* 3.1.3-5, traducere de Virgil Teodorescu). A devenit, după cum o afirmă Spenser, "semnul grijii şi inimii grele" şi "semn al poverii mortale" (notă la "Noiembrie" în *Calendarul păstorului* şi *Virgils Gnat* 216). Vergilius menţionează altarele închinate morţilor cu chiparoşi negri pe ele (*Eneida* 3.64); vezi şi Ovidiu, *Tristia* 3.13.21; Claudian, *Răpirea Proserpinei* 2.108; Spenser, *Crăiasa zînelor* 2.1.160). Lucan îi dă un statut social chiparosului atunci cînd scrie că acesta este "martorul nici unei suferinţe plebee" (3.442-43). Horaţiu ne aminteşte că, atunci cînd murim, nici unul dintre arborii pe care i-am cultivat pe moşia noastră ne va urma la mormînt, "cu excepţia urîtului chiparos" (*Ode* 2.14.23). Aceasta poate să fi inspirat versul cinic al lui Byron, conform căruia chiparosul este "fidel jeluitor, / Al morţilor din veci străjer" (*Ghiaurul* 287, traducere de Ştefan Avădanei). Cînd bufonul Feste, în *A douăsprezecea noapte* a lui Shakespeare, cîntă "Vino, moarte, de mă ia / Să mă culci sub cetini grele" (2.4.51-52, traducere de Mihnea Gheorghiu), el se referă, poate, la un sicriu din lemn de chiparos mai degrabă decît la o năsălie acoperită cu ramuri de chiparos.

Himena lui Corneille se jură: "cu chiparosul meu, am să-i nimicesc laurii" (*Le Cid* 4.2.1196). Tennyson, imaginîndu-şi că, dacă prietenul său Hallam n-ar fi murit, s-ar fi căsătorit cu sora lui Tennyson, aminteşte: "Dar acea oră neîndurătoare / A făcut-o chiparosul din floarea lui portocalie, / Pierzînd speranţa" (*In Memoriam* 84.14-16). (Un buchet de flori portocalii era adesea purtat de mirese în Anglia

victoriană.)

În *Metamorfozele* lui (Cartea 10), Ovidiu ne spune povestea băiatului Cyparissus care iubea o căprioară sacră, dar a ucis-o în mod accidental, și care, în durerea lui, a fost transformat într-un chiparos, ca să stea oriunde sînt jelitori.

Cicadă Nu se face întotdeauna distincție între insecta pe care grecii o numeau *tettix*, iar romanii o numeau *cicada*, și greiere, cosaș sau lăcustă, care au diferite conotații simbolice în engleză. În literatura clasică, totuși, "cicada" are asociații cu totul distincte și consistente.

Cu toate că poate suna rău, pentru antici sunetul strident al cicadei era un sunet plăcut. Deși existau verbe specializate pentru sunetul ei, atît în latină, cît și în greacă, despre cicadă se spunea adesea că ea cîntă, asemeni oricărei păsări. După Himerius, un imn către Apollo al lui Alcaeus spune că, atunci cînd Apollo s-a întors la Delphi, la mijlocul verii, a fost întîmpinat de cîntecele privighetorii, rîndunicii și cicadei. Socrate, în *Phaidros*, laudă cadrul conversației pentru aerul proaspăt și "cîntecul limpede al verii care își pleacă urechea la corurile de greieri" (230c). El avertizează, ulterior, că el și Phaidros trebuie să fie conștienți de "cîntecul lor de sirenă care farmecă" și povestește legenda conform căreia cicadele au fost, cîndva, oameni: ele sînt descendentele oamenilor care au fost atît de vrăjiți de muzică, atunci cînd au auzit-o pentru prima oară, încît au cîntat continuu, fără să se oprească pentru a mînca și a bea, pînă cînd au murit. Astfel încît cicadele n-au nevoie de nici o întreținere, și, cînd mor, ele le spun Muzelor ce muritori au onorat cu darurile Muzelor (259a-d). Păstorul de capre al lui Teocrit, din *Idila 1*, îl laudă pe Thyris spunînd "tu cînți mai frumos decît cicada" (1.146), iar Meleagru se adresează greierului (*akris*) ca "Muzei cîmpurilor de grîne" (*Antologia* 7.195).

Prima apariție a cicadei în literatură se produce într-o comparație din *Iliada* lui Homer, cînd despre bătrînii din Troia se spune că sînt minunați vorbitori, "în rostul vorbirii / Meșteri ca roiul de greieri ce stînd pe copac în pădure / Glăsuie blînd și desfată cu larma lor dulce pădurea" (3.149-51, traducere de George Murnu). Ce ar putea însemna exact e neclar, dar Hesiod stabilește legătura cicadei cu vara în *Scutul lui Heracle*: "Cînd cicada zbîrnîitoare, cu aripi întunecate, face un mare salt, ea începe să le cînte despre vară oamenilor" (393-94; vezi și *Munci și zile* 582-85). *Eglogele* (2.12) și *Georgicele* (3.328) lui Vergilius leagă, amîndouă, cicada de căldura verii. Într-adevăr, legătura ei cu vara era atît de evidentă încît putea fi folosită ca sinecdocă pentru vară: Iuvenal scrie, dacă ți-e frig iarna,

atunci *durate atque expectate cicadas*, aşteaptă "greierii să cînte iară" (9.69, traducere de Tudor Măinescu şi Alexandru Hodoş).

Hesiod spune că cicadele mănîncă rouă (*Shield* 395), iar acest lucru a devenit, de asemenea, un loc comun. Despre un viţel prost-hrănit, unul din păstorii lui Teocrit întreabă: "Nu se hrăneşte cu rouă asemeni cicadei?" (4.16). Cicadele erau, de asemenea, considerate a fi uscate şi lipsite de sînge; această caracteristică se poate găsi în spatele comparaţiei lui Homer, pentru că bătrîneţea era considerată a fi o uscare a trupului.

Cunoştinţele despre cicadă ajung la o culme într-un fermecător poem, în Anacreontea (34), numit *eis tettiga*, "Cicadei": "bînd puţină rouă / tu cînţi ca un rege / ... dulce prevestitoare a verii, / Muzele te iubesc, / Apollo însuşi te iubeşte, / şi ţi-a dăruit glas clar". Printre alţii, Goethe l-a tradus în germană ("An die Zikade"), iar Abraham Cowley şi Thomas Moore în engleză. "The Grass-Hooper" al lui Richard Lovelace se bazează pe el.

În literatura engleză, se pot găsi "cicala" şi "cigale" ca variante derivate din italiană şi franceză.

Vezi Rouă.

Cimbru *vezi* Albină

Cioară *vezi* Corb

Cioară cu cioc şi labe roşii *vezi* Corb

Cioară de cîmp *vezi* Corb

Ciocănitoare Deşi unele din denumirile ei greceşti sînt la fel de descriptive ca şi denumirile ei din engleză (*drykolaptes*, "dalta stejarului"; *pelekas*, "secure"), ciocănitoarea are o slabă semnificaţie simbolică în literatura greacă. În latină, totuşi, *picus*-ul este pasărea lui Marte şi un participant activ la fondarea Romei: Ovidiu povesteşte că *Martia picus* i-a ajutat pe copiii Romulus şi Remus să se apere şi le-a adus mîncare (Fasti 3.37, 3.54). Tot Ovidiu ne spune pe larg povestea Regelui Picus, fiul lui Saturn; căsătorit fericit cu Canens ("Cîntec"), el respinge avansurile amoroase ale lui Circe şi e transformat într-o ciocănitoare care atacă cu furie stejarii (*Metamorfoze* 14.320-96). Vergilius face aluzie la această poveste în *Eneida*.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ciocîrlie Ciocîrlia este una dintre cele mai populare păsări din poezia europeană post-clasicistă. Ciocîrlia crestată apare ocazional în literatura greacă, dar nu lia, cu caracteristicile ei literare distinctive. Latina are un cuvînt pentru lie, *alauda* (împrumutat, poate, din limba galilor), care dă francezul *alouette* şi italianul *allodetta*, dar pasărea apare arareori în literatura latină. În engleză, cuvîntul "ciocîrlie" însuşi (dintr-o rădăcină germană) se referă, de obicei, la lie (*Alauda arvensis*). Această mică pasăre cafenie e cunoscută pentru trilul puternic, vesel şi muzical pe care-l cîntă numai în zbor, şi mai ales dimineaţa devreme; se avîntă atît de sus încît dispare în lumină, deşi cîntecul ei mai poate fi încă auzit.

"Vai, aproape toate păsările / Vor cînta în zori", ne reaminteşte Elizabeth Barrett Browning (*Aurora Leigh* 1.951-52), dar, în literatură, ciocîrlia e pasărea zorilor, cea care începe cîntatul şi le stîrneşte pe celelalte. "Ascultă, ciocîrlia cîntă / La porţile cereşti, / Iar Phoebus se avîntă" (*Cymbeline* 2.3.19-20, traducere de N. Argintescu-Amza); "Şi sînt / Ca-n zorile seninei dimineţi / O ciocîrlie ce zbucneşte-n cînt" (*Sonete* 29.11-12, traducere de Ion Frunzetti); de două ori în alte părţi Shakespeare o numeşte "ciocîrlia dimineţii" (*Visul unei nopţi de vară* 4.1.94, *Îmblînzirea scorpiei*, Ind. 2.44). La Spenser: "Vesela Ciocîrlie cîntă dimineţile în înalturi" (*Epithalamium* 80) şi "Cu cîntec vesel pe a sa [Aurora] o salută cu glas tare ciocîrlia care se înalţă" (*Crăiasa zînelor* 1.1.51). A te trezi devreme înseamnă "Cu ciocîrlia să te scoli, în zori" (*Richard al III-lea* 5.3.56, traducere de Ion Barbu; Wordsworth, *Excursia* 4.491). Descrierea lui Milton e definitivă: "Deci, noaptea ajunge la capăt, şi acum Ciocîrlia Herald / Şi-a părăsit cuibul ei de pe pămînt, se roteşte în înalturi ca să descrie / Apropierea dimineţii şi s-o întîmpine cu Cîntecul ei" (*Paradisul regăsit* 2.279-81).

Sunetul trilului este convenţional "tirra-lirra" (de exemplu, Shakespeare, *Poveste de iarnă*); în franceză este "tire-lire".

Ciocîrlia este adesea împerecheată cu privighetoarea, cel mai celebru în *Romeo şi Julieta* 3.5. Wordsworth pune în contrast "Ciocîrlia zorilor cu Privighetoarea nopţii" ("Liberty" 82); Tennyson pune în contrast "cîntecul de dimineaţă al ciocîrliei" cu "imnul din întuneric al privighetoarei" ("Prima ceartă" 33-34). (*Vezi* **Privighetoare.**)

Înălţimile pînă la care se înalţă ciocîrlia — "înălţător" este, de fapt, un adjectiv obişnuit, cel puţin de la Spenser încoace (*Crăiasa zînelor* 1.1.51) — date fiind asociaţiile religioase, ca şi cum ar fi o coristă sau un înger. Acest lucru este exprimat fermecător în fraza poetului medieval galez Dafydd ap Gwilym "un *cantor* din capela Domnului"

("Ciocîrlia"). Dante o menţionează o dată, într-o comparaţie din *Paradisul* (20.73-75). În amîndouă poemele sale intitulate "Ciocîrlia", Wordsworth numeşte "divină" o trăsătură a păsării. Într-o operă mai timpurie, el scrie despre "vesela ciocîrlie a speranţei" (*Schiţe descriptive* 528), în timp ce, în primul poem "Unei ciocîrlii", el ia contrastul dintre zborul şi cîntecul voios al ciocîrliei, şi înaintarea lui obositoare prin viaţă ca o ocazie de a-şi exprima "speranţa pentru înălţări mai mari la cer, atunci cînd ziua vieţii e încheiată".

Faptul că această pasăre, printre altele, declanşează dorinţe arzătoare în ascultătorii umani e explicat de Faust studentului lui: "Şi totuşi fiecare e născut / În lung şi-n lat să zboare cu simţirea, / Cînd sus, în spaţiu-albastru, nevăzut / O ciocîrlie-şi triluie iubirea" (Goethe, *Faust, Partea I* 1092-95, traducere de Ştefan Aug. Doinaş). Shelley, în "Ciocîrliei", tînjeşte să devină la fel de capabil ca pasărea, pe care o compară cu un poet "închis în gînduri" (36-37, traducere de Petre Solomon).

Poate că cea mai uimitoare şi elaborată din punct de vedere simbolic tratare a ciocîrliei se găseşte în poemul lui Blake, *Milton*. Chiar cînd apare dimineaţa, ciocîrlia ţîşneşte din cîmpul de porumb şi "cu putere / Conduce Corul Zilei! Tril, tril, tril , / Înălţîndu-se pe aripile luminii în Marea Întindere: / Răspunzînd din nou Învelişului de un albastru frumos şi strălucind celest: Micul ei gîtlej se trudeşte sub inspiraţie; fiecare fulg / De pe gît şi piept şi aripi vibrează împreună cu scurgerea Divină [.] / Toată Natura o ascultă în tăcere şi sublimul Soare / Stă mai departe pe Munte, spectator al acesti mici Păsări" (31.30-37).

Cocoş Cocoşul sau cîntătorul (în greceşte, *alectruon*, în latineşte, *gallus*) este vestitorul zorilor. Theognis vorbeşte de "zori, la sunetul cocoşilor deşteptaţi" (864); Simonides îi numeşte "cei care fac ziua să răsune" (frag. 80B). Theocritus îşi încheie poemul nupţial către Elena promiţîndu-i să se întoarcă atunci cînd "cel dintîi cîntăreţ" face cucurigu, probabil o expresie decorativă pentru cocoş (18.56). "Înainte de cîntatul cocoşilor" înseamnă "devreme" în *Miles* al lui Plaut 689. Cocoşul nu este găsit în poemul epic – poate că a fost considerat prea domestic sau nelalocul lui într-o tabără militară; păsările a căror "cîntare" în "albele zori" îl trezesc pe Evandrus în *Eneida* lui Vergilius ar putea fi lăstuni (8.456, traducere de George Coşbuc). Chaucer înregistrează cu farmec "The kok, that orloge is of thorpes lyte" ("cocoşul, orologiul din cătune") (*Divanul Păsărilor* 350, traducere de Dan Duţescu). La Spenser, "veselul Chaunticlere cu glasul lui asurzitor" anunţă zorii (*Crăiasa zînelor* 1.2.1). Horaţio

explică că "Cocoşul, trîmbiţaşul dimineţii, / Trezeşte, după cîte-am auzit, / Cu glasul său tăios, pe zeul zilei" şi repetă vechea credinţă conform căreia stafiile se retrag la cîntatul lui (*Hamlet* 1.1.155-61, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Levi̧tchi); mai mult decît atît, de Crăciun, "o noapte-ntreagă / Se-ngînă cîntătorii", ca şi cum ar vesti divinul Soare (1.1.165) (*vezi* Soare).

Aristofan are fraza "a cîntat cel de-al doilea cocoş" (*Ecclesiazusae* 390). Chaucer scrie: "Cînd a cîntat primul cocoş" (*Povestirea Morarului* 3687) şi "Pînă cînd va cînta al treilea cocoş" (*Povestirea Logofătului* 4233). Uşierul lui Macbeth explică: "am petrecut pînă la al doilea cocoş" (2.3.24), în timp ce Edgar explică că Aghiuţă "bate drumurile pînă la cîntatul cocoşului" (*Regele Lear* 3.4.113, traducere de Mihnea Gheorghiu). Pare greu de imaginat că aceste numere înseamnă ceva precis, dar, în mod convenţional, cele trei cîntaturi ale cocoşului se produc la miezul nopţii, la ora trei dimineaţa şi cu o oră înainte de ivirea zorilor. Aşa că Tolstoi scrie: "Cocoşii cîntau pentru a treia oară, şi se crăpa de ziuă" ("Fericire de familie", partea 3).

Cel mai celebru cîntat de cocoş din Biblie este cel despre care Iisus a prezis că va încheia noaptea în care Petru îl trădează: "în noaptea aceasta, mai înainte de a cînta cocoşul, de trei ori te vei lepăda de Mine" (Matei 26.34); imediat după ce Petru neagă, pentru a treia oară, că îl cunoştea pe Iisus, "îndată a cîntat cocoşul", iar Petru "a plîns cu amar" (26.74-75).

Luptele de cocoşi erau obişnuite în Atena şi Roma antică, şi în majoritatea cetăţilor europene pînă de curînd. La Aristofan, "pasărea persană" (cocoşul) este "puiul lui Ares" (*Păsările* 833-35). Cocoşii au fost remarcaţi pentru caracterul bătăios şi mîndria lor.

"Tichia măscăriciului" (podoaba sau creasta cocoşului) este o scufie de nebun şi, apoi, o persoană nebună, vanitoasă (care merge ţanţoş degeaba). Kate şi Petruchio ai lui Shakespeare fac jocuri de cuvinte cu "creastă", ca şi cu "cocoş", în pălăvrăgeala lor: "Ce coif ai? O scufie de nebun?" "Nu, un cocoş fără de creastă. Kate / Va fi găina mea" "Cocoşul meu? Cam răguşit cocoş, şi fără pene..." (*Îmblînzirea Scorpiei* 2.1.225-27, traducere de Dan A. Lăzărescu).

Colivie *vezi* **Pasăre**

Cometă Prima cometă din literatura occidentală poate fi steaua căzătoare care apare în comparaţia lui Homer pentru coborîrea fulgerătoare a Atenei din Olimp: "Ca şi o stea luminoasă, de Zeus ca semn arătată / Corăbierilor sau unei tabere mari de oştire; / Steaua se lasă-n

văzduh şi împrăştie o ploaie de raze – / Repede-aşa spre pământ se coboară şi Palas Atena" (*Iliada* 4.75-78, traducere de George Murnu). Homer nu foloseşte cuvîntul "cometă", iar ceea ce descrie aduce mai mult a meteorit sau a ceea ce numim stea căzătoare. Ulterior, traducătorii au considerat-o ca fiind, totuşi, o cometă. "Părul" cometei se găseşte, implicit, în însuşi cuvîntul "cometă", în greceşte *kometes*, care înseamnă literalmente "cu păr" sau "cu păr lung", şi se înţelege că modifică "stea" (*aster*). (Termeni greceşti mai puţin frecvenţi includeau "stea cu barbă" şi "stea în formă de sabie".) Romanii au tradus (*aster*) *kometes* ca (*sidus*) *crinitum* sau (*stella*) *crinita*, uneori (*stella*) *cincinnata*.

Romanii luau cometele, mai ales pe cele roşii, drept semne ale războiului sau tulburărilor iminente. Cum stelele, în mişcările lor obişnuite, reprezentau cursul normal de guvernare, o "stea" nouă şi frapantă, cu coadă sau barbă, trebuia să prevestească dezordini sau dezastre. Cicero scrie despre "ceea ce grecii numesc comete, iar în limba noastră «stele cu păr lung», aşa cum a apărut de curînd, în timpul Războiului Octavian [87 î.Hr.], prevestind mari nenorociri" (*De Natura Deorum* 2.14). În timpul Războiului Civil dintre Cezar şi Pompei (49-45 î.Hr.), potrivit lui Lucan, au fost multe prevestiri cereşti, inclusiv "părul stelei / aducătoare de nenorocire, cometa care prevesteşte o schimbare de domnie (*mutantem regna*) pe pământ" (1.528-29).

O cometă celebră în mod special a fost Steaua de Iulie (sau Iulius), *sidus Iulium*, care a apărut la patru luni după moartea lui Iuliu Cezar şi în timpul acelei luni, numită după el; a fost considerată ca un semn că el fusese zeificat, ca şi ca o prevestire apocaliptică. Ovidiu povesteşte cum Venus a ridicat sufletul lui Cezar, care a strălucit în timp ce se înălţa, lăsînd o coadă incandescentă (*Metamorfoze* 15.849-50). Rămîne o stea, protectoare a fiului adoptat al lui Cezar, Augustus, care o poartă, potrivit lui Vergilius, pe coiful său (*Eneida* 8.581); vezi şi Horaţiu, *Ode* 1.12.46-47. Calpurnia lui Shakespeare îi spune soţului ei Cezar: "Cînd cerşetorii mor, n-apar comete: / Doar pentru prinţi tăria se aprinde" (*Iuliu Cezar* 2.2.30-31, traducere de Tudor Vianu), iar Horaţio îi spune lui Barnardo că, chiar înainte ca Iuliu Cezar să cadă, au fost prevestiri de felul "Planete s-au ivit cu cozi de foc" (*Hamlet* 1.1.120, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Leviţchi). În vremea lui Nero, potrivit lui Tacit, "... (*mutationem regnis*" (*Anale* 14.22).

Tasso repetă frazele lui Lucan şi Tacit: "Asemenea cometei ce-i flagel / Cînd pletele-i de sînge-n slavă zboară, / Sfărmînd imperii (*i regni muta*), boli clocind, strădanii, / Şi îngrozind cu flama ei tiranii" (*Ierusalimul eliberat* 7.52, traducere de Aurel Covaci). Bedford al lui

Shakespeare deschide piesele din ciclul *Henric al VI-lea* chemînd: "Comete, voi, ce-mpărăţii surpaţi, / Rotiţi a voastră coamă de cleştar" (*Henric al VI-lea, Partea I* 1.1.2-3). Milton, urmîndu-i lui Tasso, îl asemuieşte pe Satan unei comete care "din cumplita-i coamă / Războaie lungi şi molimi scuturînd" (*Paradisul pierdut* 2.710-11, traducere de Aurel Covaci); şi în spatele acestei comparaţii stă comparaţia lui Vergilius pentru Aeneas, al cărui scut aruncă văpăi, "Stele ce cad prin văzduhul senin, aducînd vreo perire, / Astfel de roşii lucesc, ca de sînge" (*Eneida* 10.272-73, traducere de George Coşbuc).

Copac Numeroşi copaci simbolici sînt specificaţi, pentru că simbolismul copacilor individuali e, de obicei, cu totul specific. Dar orice poate creşte, "înflori", purta "rod" şi muri ar putea fi asemuit unui copac: o persoană, o familie, o naţiune, o tradiţie culturală. În Biblie, un copac simbolizează adesea o persoană, de obicei pentru a deosebi evlavioşii de neevlavioşi. De aceea, în Psalmul 1 omul evlavios "va fi ca un pom răsădit lîngă izvoarele apelor, care rodul său va da la vremea sa şi frunza lui nu va cădea" (1.3; cf. Ieremia 17.8), în timp ce Iuda avertizează împotriva falşilor creştini, care sînt "pomi tomnatici fără roade, de două ori uscaţi şi dezrădăcinaţi" (1.12). Iov pune în contrast un om cu un copac, care poate creşte din nou după ce a fost tăiat (14.7-10). Daniel interpretează visul lui Nabucodonosor despre un copac care creştea pînă la ceruri doar ca să fie tăiat de un înger ca fiind, de fapt, despre Nabucodonosor însuşi (Daniel 4.8-27). Sfîntul Apostol Pavel numeşte un proaspăt membru al Bisericii "de curînd botezat", adică de-abia sădit (I Timotei 3.6). Isaia extinde imaginea: "vîrsta poporului Meu va fi ca vîrsta copacilor" (65.22; cf. 56.3); parabola enigmatică a lui Iezechiel din capitolul 17 face din Ierusalim un copac. Ideea acum comună a "arborelui genealogic" se găseşte în arborele lui Iesei: "O Mlădiţă va ieşi din tulpina lui Iesei şi un Lăstar din rădăcinile lui va da" (Isaia 11.1, citat de Sfîntul Apostol Pavel în Romani 15.12). El este implicit în *Iliada* lui Homer, unde generaţiile de oameni sînt asemuite frunzelor unui copac (6.145-50; *vezi* **Frunză**).

Cei doi mai importanţi copaci din Biblie, bineînţeles, sînt "pomul vieţii" şi "pomul cunoştinţei binelui şi răului" (Facerea 2.9). Deşi ceea ce simbolizează e mai mult sau mai puţin exprimat în numele lor, nu e prea clar de ce a ales autorul cărţii copacii ca mijloc: poate ca să facă legătura dintre cunoaştere şi gust, în felul în care o face Milton atunci cînd exploatează sensul original al "sapienţei" (din rădăcina latinescului *sapere*, "a gusta din") (*Paradisul pierdut* 9.797, 1018) şi poate pentru a stabili primul dintr-o serie de tabu-uri

alimentare care definesc poporul evreu. Ideea celor doi copaci, numiți în mod diferit, a intrat în tradițiile religioase apusene, cum ar fi Cabala și literatura. Manfred al lui Byron a aflat că "Mîhnirea e cunoaștere, și-acei / Care cunosc adînc, jelesc mai aprig / Fatalul adevăr. Pomul științei / Nu-i arborele vieții" (*Manfred* 1.1.10-12, traducere de Virgil Teodorescu). "Doi copaci" ai lui Yeats sînt unul interior, care crește în inima cuiva cu "mari căi ignorante frunzoase" (16), și unul exterior, reflectat într-un geam, printre crengile rupte ale căruia zboară "corbi cu gînd neobosit" (34). În tabloul viu pe care Dante îl vede în vîrful Muntelui Purgatoriului, un pom, pomul din care a mîncat Adam, își pierde toate frunzele și fructele, dar, după ce carul Bisericii e legat de el, pomul e regenerat, ca și cum am spune că Hristos reconciliază natura noastră căzută cu Dumnezeu (*Purgatoriul* 32.37-60). Mefisto îi spune unui student: "Amice, orice teorie-i gri, / Doar pomul auriu al vieții-i verde" (*Faust, Partea I* 2038-39, traducere de Ștefan Aug. Doinaș).

Copacul care sîngerează e un topos sau motiv interesant, căruia i se poate da de urmă în *Eneida* 3.22-68 a lui Vergilius, unde Aeneas, după ce rupe o ramură dintr-un tufiș, vede curgînd sînge din el și află că e prietenul său Polydorus. Dante (la porunca lui Vergilius) rupe o creangă din pădurea sinucigașilor și aude povestea păcătosului (*Infernul* 13.28-108). Ariosto, în Cartea 6 din *Orlando Furioso*, și Tasso, în *Ierusalimul eliberat* 13.41, au istorisiri similare; Spenser imită toate acestea în povestea lui despre Fradubio, fermecat de Duessa (*Crăiasa zînelor* 1.2.30 și următoarele).

Povestea despre Orfeu a lui Ovidiu include o listă de copaci sau un mic catalog al copacilor (și al altor plante) care veneau să se înghesuie în jurul lui atunci cînd se așeza să cînte: plopul, stejarul, fagul, arțarul, bradul, salcia, pinul ș.a.m.d. (*Metamorfoze* 10.90-105). O altă listă de copaci, după Ovidiu, se găsește în *Oedip* 566-75 al lui Seneca, *Tebaida* 6.98-106 a lui Statius, *Romanul trandafirului* 1338-68, *Teseida* 11.22-24 a lui Boccaccio, *Divanul Păsărilor* 176-82 al lui Chaucer și atît în *Crăiasa zînelor* 1.1.8-9, cît și în *Țînțarul lui Virgiliu* 190-224 ale lui Spenser. Sidney dă un catalog al semnificațiilor simbolice alăturate în *Egloge I* 13.113-54. Vezi și Shelley, "Orfeu" 105-14.

Articole despre copaci în acest dicționar: **Migdal, Măr, Fag, Cedru, Chiparos, Ulm, Laur, Tei, Stejar, Măslin, Palmier, Plop, Salcie, Tisă.**

Vezi și **Pădure, Frunză, Sămînță.**

Corabie Un fragment din poetul liric grec de început Alcaeus descrie o corabie luptîndu-se cu o furtună cumplită pe mare: "un val se rostogolește dintr-o parte, altul dintr-alta ... apa din cală acoperă reazemul catargului; orice corabie lasă să treacă lumina acum" (frag. 208). Nu există nimic în ceea ce se păstrează care să sugereze că altceva decît pare, dar Heraclit din Halicarnas ne spune că aceasta e o alegorie pentru lupta politică; Archilochus, spune el, un alt poet, folosește același simbolism (*Alegorii homerice*). Dacă Heraclit are dreptate, acestea sînt cele mai vechi exemple de metafore ale corăbiei-stat, unde regele sau tiranul este căpitanul sau cîrmaciul, cetățenii sînt echipajul, vremea este tot politică, iar ținta este un port sigur. Ea se găsește într-un poem atribuit lui Theognis, care se plînge de un echipaj răzvrătit, care l-a concediat pe pilot și a refuzat să scoată apa cu ispolul (667-82). Se găsește peste tot în *Cei șapte contra Tebei* a lui Eschil (1-3, 62-64, 208-10, 652) și în *Antigona* lui Sofocle (163, 189); în amîndouă cazurile, Teba este aceea care este clătinată de valuri sau așezată drept la loc. E dezvoltată explicit în *Republica* lui Platon 488a-89b.

Poemul lui Alcaeus a inspirat, probabil, o alegorie similară a lui Horațiu (*Ode* 1.14). Ea începe: "O, corabie! Noi talazuri te-au măturat / Spre mare. Ce-ai vrut. Ține-o spre port, fii dîrză". Dante îi spune Florenței: ești o "navă / Ce-ți duci iloții prin furtuni și ceață" (*Purgatoriul* 6.77, traducere de George Buznea). Metafora este ascunsă în cuvintele "a guverna" și "guvern", care descind din latinescul *guberno*, de la grecescul *kuberno*, "a sta la cîrmă". A influențat numeroase opere literare moderne, mai mult sau mai puțin prin implicarea în *Furtuna* lui Shakespeare și în *Moby-Dick* a lui Melville, și în mod explicit în poemul anonim din secolul al cincisprezecelea "Corabia Statului" (unde catargul este Prințul Edward, pupa este Ducele de Somerset etc.) și în tînguirea lui Whitman pentru Lincoln, "O, Căpitane! Căpitanul meu! Grozava noastră călătorie s-a încheiat". Întreaga omenire ar putea fi considerată ca lansată pe mare, idee cuprinsă în expresia "Corabia spațială Pămînt".

Un simbolism parțial paralel constă în identificarea Bisericii creștine cu o corabie, care derivă în bună parte din modul tipologic de a citi Vechiul Testament. Arca lui Noe este "modelul" Bisericii, în afara căreia nu există mîntuire. Așa că încăperea centrală a unei catedrale gotice e numită navă, de la latinescul *navis*, "corabie". Catargul este, inevitabil, asemuit cu crucea.

Mii de opere literare, bineînțeles, inclusiv multe importante pentru tradiția occidentală, se bazează pe călătorii pe mări primejdioase, prin strîmtori înguste, trecînd prin vîrtejuri și pe lîngă monștri

marini, împotriva forţelor divine sau magice, care duc la popasuri pe insule prietenoase sau ostile ş.a.m.d.; *Odiseea* lui Homer, *Argonautica* lui Apollonius, *Eneida* lui Vergilius, *Lusiada* lui Camoës, *Povestea bătrînului marinar* a lui Coleridge şi *Moby-Dick* a lui Melville reprezintă cîteva exemple. W.H.Auden a observat (în *The Enchafed Flood*) că, în cea mai mare parte din istoria omenirii, nimeni nu s-a dus pe mare dacă n-a trebuit, în literatură, ca şi în viaţă, în timp ce în epoca romantică a avut loc o schimbare: acum marea atrăgea, iar viaţa pe uscat părea blîndă şi lipsită de valoare. Ca la Byron: "Da, iar pe mări, de nostalgie buged! / Sub mine saltă valul – roib ce-şi ştie / Stăpînul – şi salut vuindu-i muget! / Mă ducă orişiunde,-o veşnicie!" (*Pelerinajul lui Childe Harold* 3.10-13, traducere de Aurel Covaci); Baudelaire: "Drumeţii neaoşi însă sînt numai cei ce pleacă / Doar ca să plece; inimi umplute cu pustiu, / Destinul lor haotic necontenit îi joacă / Şi haide! Spun într-una, de ce, nici ei nu ştiu" ("Le Voyage" 17-20, traducere de Al. Philippide); sau "Febra de mare" a lui John Masefield. Uneori, călătoria simbolizează înaintarea cuiva prin "marea vieţii", după cum numeşte Arnold asta în "Viaţa omenească" (27) (*vezi* **Cărare**).

În mitul clasic, o luntre condusă de Charon duce morţii în Hades, ca şi cum ar vrea să arate că moartea este pe "malul celălalt" (aşa cum încă spunem uneori), cel opus acestei vieţi. Această luntre e ea însăşi simbolizată de gondola veneţiană, vopsită într-un "negru de coşciug", care-l transportă pe Gustav Aschenbach la destinaţie în *Moartea la Veneţia* a lui Thomas Mann.

Pindar asemuieşte compunerea unei opere cu o călătorie nautică (*Nemeene* 3.27) şi îi cere Muzei să-i trimită "vîntul cîntecului" (*Pythianice* 4.3) sau "vîntul cuvintelor" (*Nemeene* 6.28). În poemul lui despre cultivarea pămîntului, Vergilius îl invită pe patronul său, Mecena: "Pînzele le desfăşoară şi te-avîntă-n largul mării" (*Georgice* 2.41, 4.117, traducere de Lascăr Sebastian). Oda finală a celor patru cărţi ale lui Horaţiu începe aşa: "Pentru c-am vrut să vorbesc despre bătălii şi cetăţi cucerite, Phoebus m-a bătut măr cu lira sa, ca nu cumva să-mi aşez mica mea barcă pe marea Mare Tireniană" (4.15.1-4). Properţiu dezvoltă această idee în acelaşi context: Apollo îl avertizează să se ţină departe de scrierea poemelor epice, pentru că "Luntrea talentului tău nu trebuie acoperită. / O vîslă să cutreiere apa, cealaltă nisipul, / Şi vei fi în siguranţă: pe mare, tumultul uriaş" (3.3.22-24). *Purgatoriul* lui Dante începe cu acelaşi trop: "Pe alte valuri mai înseninate / Mi-ndrept acum corăbioara minţii, / Lăsînd în urmă ape-ntunecate" 1.1-3, traducere de George Buznea); o versiune foarte elaborată apare la începutul *Paradisului*. Chaucer imită: "Cum negre-aceste valuri să le-nfrunt! / Tu, vînt prielnic, spre

seninuri sparge! / Într-astă mare nedestoinic sînt / A fi cîrmaci izbitei mult catarge" (*Troilus şi Cresida* 2.1-4, traducere de Dan Duţescu). Camoës face aceeaşi comparaţie şi adaugă că el se găseşte într-o călătorie adevărată chiar în timp ce scrie (*Lusiada* 7.78). Cînd Spenser lansează cîntul final al cărţii 1 din *Crăiasa zînelor* (1.12.1), îşi numeşte poemul "şubreda mea barcă"; încheie cîntul declarînd că poemul trebuie să debarce anumiţi pasageri şi să-şi repare stricăciunile înainte de a porni din nou (1.12.42; vezi 6.12.1). După ce spune că a lăsat deoparte o lungă poveste a doi tragici îndrăgostiţi, Wordsworth adaugă: "Dar micul nostru barcaz, / Pe un rîu puternic a fost lansat cu îndrăzneală; / Şi din curentul care ne mînă ar trebui să ne abatem / Să zăbovim bucuroşi în golfuleţul, / Atît de-atrăgător, Tovarăş călător! N-ai să mă mustri?" (*Preludiul* din 1850 9.559-64). Keats promite: să "pilotez / Bărcuţa, vreme de multe ore liniştite, / ape curgătoare care se adîncesc cu forţe proaspete în umbrare" (*Endymion* 1.46-48). După cinci cînturi ale lui *Don Juan*, Byron ancorează: "Îmi iau acum o clipă de răgaz, / Cum vechi legi epice ne cer şi ştim. / Jos ancora! Cînd fi-va ca-n extaz / Ăst cînt aplaudat" (5.1265-68, traducere de Aurel Covaci; vezi 10.23-32). Cînd Puşkin se apropie de sfîrşitul lui *Evgheni Oneghin*, el se întoarce pentru ultima dată către cititor: "Deci poposim! / Să ne felicităm cu ura!" (8.48.12-13).

Corb Corbul şi cioara nu sînt clar deosebite în literatura biblică sau clasică, iar în literatura engleză sînt uneori aşezaţi printre păsări asemănătoare cu cioara cu cioc şi labe roşii, stăncuţa şi cioara de cîmp. De loc surpinzător, asocierile primare ale acestor păsări negre care se hrănesc cu stîrvuri sînt negative, dar există şi cîteva asocieri favorabile interesante.

Primul corb din Biblie (în ebraică, *'oreb*, care se poate referi şi la cioară) este prima dintre cele patru păsări pe care Noe le trimite înainte ca să afle dacă a apărut pămîntul; corbul, "zburînd, nu s-a mai întors pînă ce a secat apa de pe pămînt" (Facerea 8.7). Ca mîncător de stîrvuri, corbul e de presupus că a găsit ceva bun de mîncat plutind pe ape, aşa că nu s-a întors la arcă: un semn bun. În altă parte din Vechiul Testament, corbii sînt animale care se hrănesc cu stîrvuri, şi de aici "necurate" (Leviticul 11.15), dar o dată, mai degrabă misterios, ei îi aduc pîine şi carne lui Ilie în deşert (I Regi 17.6). (Milton repovesteşte istoria în *Paradisul regăsit* 2.266-69.) Una dintre numeroasele întrebări retorice pe care Domnul le pune umilitului Iov este "Cine are grijă de mîncarea corbului?" (Iov 38.41), o întrebare căreia i se răspunde în Psalmul 146.9 – "Celui ce dă animalelor hrana lor şi puilor de corb, care Îl cheamă pe El" – şi

care e dezvoltată de Luca (12.24). Domnul e Acela. Adam al lui Shakespeare invocă aceste texte atunci cînd îi oferă economiile de-o viaţă lui Orlando în *Cum vă place* (2.3.43).

În Cîntarea Cîntărilor, cîrlionţii iubitului sînt "pană de corb" (5.11), o expresie care trebuie să fie un loc comun pretutindeni unde se găsesc corbi. Foarte des părul este cel care provoacă această comparaţie cu ei, ca în descrierea lui Chaucer a părului Regelui Lygurge: "Cum penele oricărui corb sînt negre" (*Povestirea Cavalerului* 2144). "Corb" a devenit un adjectiv care înseamnă "negru", cu puţină sau fără conotaţie adiţională. Făcînd poate aluzie la Cîntarea Cîntărilor, Byron laudă "părul care scînteiază" ("Ea lunecă-n splendoare..." traducere de Virgil Teodorescu). În greacă şi latină, "corb alb" era proverbial pentru ceva extrem de rar sau neauzit, ca "lebăda neagră".

Despre corb se spunea uneori că este tovarăşul sau mesagerul lui Apollo; e "pasărea lui Phoebus" la Ovidiu, *Metamorfoze* 2.545 (vezi 5.329), şi "întunecatul însoţitor al trepiedului lui Apollo" la Statius, *Tebaida* 3.506.

În literatura clasică, corbul e cunoscut mai ales ca mîncător de stîrvuri, inclusiv omeneşti. Corbul (în greacă, *korax*) nu apare la Homer, deşi faptul că hoiturile pot fi devorate de păsări e o temă majoră în *Iliada*. Theognis se plînge că totul a "ajuns la corbi" (833), poate mai bine tradus "la ciori", echivalentul lui "la cîini" din engleză. Mai multe personaje din piesele lui Aristofan au obiceiul de a spune *es korakas!* – "la corbi!" sau "Du-te şi spînzură-te!" (*Viespile* 852, 982; *Păsările* 27; etc.). Într-o memorabilă comparaţie, corul din *Agamemnon* al lui Eschil o descrie pe Clitemnestra după ce-l ucide pe Agamemnon: "Femeie beată de trufie, căpiată, / De sînge-nsetoşată, / Cu frunte aşa de mîndru sîngerată" (1472-74, traducere de George Murnu).

Corbul (şi cioara) prosperă atunci cînd oamenii se măcelăresc unii pe alţii, aşa că ei sînt asociaţi cu cîmpurile de bătălie şi spînzurătorile, şi, mai general, cu moartea iminentă. Horaţiu asigură sarcastic un servitor *non pasces in cruce corvos*, "N-ai să atîrni pe cruce ca să hrăneşti corbii" (*Epistole* 1.16.48), în timp ce Petroniu notează o înjurătură: "o bucăţică aleasă pentru spînzurătoare, hrana corbilor" (58).

Corbul este unul dintre cele trei animale de bătălie (celelalte fiind lupul şi vulturul) care apar, ca o formulă sau ca un loc comun, de o duzină de ori în poezia scrisă în vechea engleză. În *Pribeagul*, "toţi oştenii cei vajnici / Zac lîngă ziduri; pieriră în oarece luptă / Toţi de pe lume: unul de pasărea cruntă fu dus / Peste oceane adînci; pe

altu-l răpuse / Lupul cel sur; cu lacrimi stropit, alt viteaz / În beznă de peşteri dospeşte" (60-65, traducere de Tudor Dorin). În ajunul marii bătălii din *Elene*, lupul urlă un cîntec de luptă, iar vulturul ţipă (27-31); în timp ce bătălia se întrevede, "peste capetele lor corbul ţipa, întunecat, însetat de măcel" (52); iar apoi, cînd bătălia începe, corbul, vulturul şi lupul se bucură. Există o variaţiune interesantă aproape de sfîrşitul lui *Beowulf*, unde "corbul cel negru-cărbune / călcînd peste cei ce-au căzut, croncăni-va fălos / către hultan cum regeşte cu hoit s-a hrănit, / cînd lupul şi el din leşuri a rupt" (3024-27, traducere de Dan Duţescu şi Leon Leviţchi).

Corbul, asemeni lupului, ţinea de Odin, zeul scandinav al războiului, numit uneori Hrafnagud, "Zeul-corb". Un epitet pentru "corb" în scrierea din vechea engleză *Exodus* (164) este *wealceasig*, "cel care îi alege pe cei măcelăriţi" sau "ciugulitorul de hoituri", înrudit cu Walkiriile, cumplitele zeiţe scandinave ale războiului, care cercetau soarta războinicilor. Un poem de început în scandinava veche, *Hrafnsmal*, este un dialog între una din Walkirii şi un corb. Tradiţiile celtice sînt similare. În irlandezul *Tain Bo Cuailnge*, zeiţa războiului Badb Catha e numită "Corb de bătălie". Balada medievală "Cei doi corbi" începe cu planul făcut de corbi de a avea la masa de dimineaţă un cavaler ucis. Joel Barlow dă un sarcatic "Sfat unui corb din Rusia", care l-a urmat pe Napoleon în 1812: cadavrele aveau să fie prea îngheţate pentru a putea fi mîncate – "Cu ciocul şi cu ghearele nu poţi zmulge un ochi" –, aşa că zboară spre sud, zboară oriunde, pentru că există o mulţime de oameni ucişi în bătăliile de pretutindeni ale lui Napoleon.

E proverbial că corbii scot ochii celor ucişi: vezi Pildele lui Solomon 30.17 şi *Păsările* 582 ale lui Aristofan. Catullus îi urează unui duşman un sfîrşit groaznic: "să-ai ochii scoşi şi înghiţiţi de negrul gîtlej al corbului" (108.5). "Balada spînzuraţilor" a lui Villon vesteşte că "De corbi *şcorbeaulx* şi găi ni-s ochii ciuguliţi, / Ni-e geana smulsă, bărbile-n noroi" (23-24, traducere de Ştefan Aug. Doinaş). Milton îi denunţă pe episcopi ca şi "corbi... care vor scoate ochii tuturor creştinilor pricepuţi" (*Contraargumente* sec. 13).

În literatura latină, corbul (*corvus*) sau cioara (*cornix*) erau considerate ca prevestind furtuna (Vergilius, *Georgice* 1.382; Horaţiu, *Ode* 3.27.10-11), şi atît în cultura greacă, cît şi în cea latină, aceste păsări, printre multe altele, erau folosite pentru proroci sau, în general, la preziceri cu ajutorul păsărilor. Îmbinată cu obiceiul lui de a mînca cadavre, această asociaţie a condus la imaginea răspîndită conform căreia corbul (în particular) este o pasăre care prevesteşte de rău, de obicei anunţînd moartea. Ţipătul cucuvelei şi "croncănitul corbului" prevestesc amîndouă răul în *Troilus şi Cresida* 5.382 a lui Chaucer.

Cioroiul e "spăimîntos" în *Divanul Păsărilor* 363 (traducere de Dan Duţescu) al lui Chaucer. "Corbul prevestitor de rău, cu o dispoziţie posomorîtă, / Prin ciocul lui răguşit vorbeşte despre grozăviile care urmează" (Dryton, *Războaiele baronilor* 5.42). Barabas al lui Marlowe deschide cel de-al doilea act al *Evreului din Malta* cu o minunată comparaţie: "Aceasta ca şi corbul trist prevestitor care sună a jale / Soarta rea a omului din pliscul lui gol, / iar în umbra nopţii tăcute / Scutură molimă din aripile lui întunecate". Lady Macbeth spune: "A răguşit şi corbul / Ce croncăne sosirea-ntr-un ceas rău / A regelui sub zidurile noastre" (*Macbeth* 1.5.38-40, traducere de Ion Vinea). Iar Othello strigă: "şi-n amintire / Dă roată ca un corb care cobeşte / Pe-o casă de ciumaţi" (*Othello* 4.1.20-22, traducere de Ion Vinea). Cel mai celebru corb de felul celor prevestitori este cel al lui Edgar Allan Poe.

Aristofan înregistrează credinţa potrivit căreia corbul sau cioara trăiesc cît cinci generaţii omeneşti (*Păsările* 609), în timp ce Ovidiu îi dă ciorii o durată a vieţii de nouă generaţii (*Metamorfoze* 7.274). Longevitatea păsării era atît de bine stabilită încît Marţial putea scrie despre o femeie bătrînă: "Plutia, care le-a supravieţuit tuturor ciorilor..." (10.67.5). Shakespeare numeşte cioara "de vîrstă întreită" ("Phoenix-ul şi turturica" 17); Tennyson o numeşte "cu multe ierni în spate"("Locksley Hall" 68).

Cei doi corbi al lui Odin se numeau Huginn şi Muninn, Gîndul şi Memoria, facultăţi ale minţii care zboară repede peste spaţiu şi timp. Această tradiţie scandinavă poate fi îmbinată cu ideile clasice ale longevităţii păsării şi puterilor profetice, şi poate şi cu trimiterea de către Noe a corbului în cercetare, pentru a produce ideea potrivit căreia corbii ştiu totul. În al său catalog al păsărilor, Chaucer înregistrează "Corbu-nţelept" (*Divanul Păsărilor* 363, traducere de Dan Duţescu). Această idee, întovărăşită de povestea lui Ilie, a condus, poate, la tradiţia corbilor buni şi săritori, ca în aceste versuri din Shakespeare: "Hrăneşte corbul pui de cuc, zic unii, / În timp ce-ai săi se sting lihniţi în cuib" (*Titus Andronicus* 2.3.154-55, traducere de Dan Duţescu).

Corn *vezi* Vis

Cosaş *vezi* Cicadă

Crin După trandafir, crinul este cea mai importantă dintre florile literare. Într-adevăr, e împerecheată adesea cu trandafirul, nu în ultimul rînd ca un plăcut contrast de culori, pentru că crinul a fost multă

vreme un sinonim pentru "alb". Grecescul *leirion* era aproape sigur *Lilium candidum*, crinul alb sau crinul Fecioarei; adjectivele derivate din el însemnau adesea "alb". "Alb ca un crin" sînt locuri comune antice. Properţiu începe o listă cu clişee deliberate de dragoste, cu "Crinii nu-s mai albi decît iubita mea" (2.3.10).

Forma epică a adjectivului (*leirioeis*) pare să fi însemnat "neted" sau "delicat". Poate în bătaie de joc, Hector ameninţă să-i sfîşie lui Aias "neteda piele" (*Iliada* 13.830, traducere de George Murnu). Vocile cicadelor "glăsuie blînd" (*Iliada* 3.152), ca şi acelea ale Muzelor (Hesiod, *Teogonia* 41-42) şi Sirenelor (Apollonius 4.903); poate că înseamnă şi "limpede" sau "strălucitor". Hesperidele sînt "asemeni crinilor" la Quintus Smyrnaeus (2.419-20), poate sursa "fecioarei-crin din Astolat", Elaine, în ciclul arthurian (vezi "Lancelot şi Elaine" al lui Tennyson).

În literatura latină, crinii semnificau scurtimea vieţii sau frumuseţii. Horaţiu, cu o lapidaritate caracteristică, numeşte crinul "scurt" (*breve lilium*) (*Ode* 1.36.16), dar Valerius Flaccus îl descrie pe larg: "aşa cum crinii albi strălucesc printre culorile primăverii, crini a căror viaţă e scurtă, iar puritatea lor înfloreşte pentru o clipă, şi deja aripile întnecate ale vîntului de sud se apropie" (*Argonautica* 6.492-94).

Crinii sînt importanţi în Cîntarea Cîntărilor, din care cele mai celebre şi esenţiale versuri sînt acestea: "Eu sînt narcisul din cîmpie, sînt crinul de prin vîlcele. / Cum este crinul între spini, aşa este draga mea între fete"(2.1-2). Atît "narcis", cît şi "crin" sînt traduceri nefericite ale termenilor ebraici (pentru ultimul, *shoshannah*, "lotus" ar fi mai potrivit), dar ei au intrat în limbile europene şi au îmbrăcat alegoriile creştine ale Cîntării. Albeaţa crinului sugerează puritate, frumuseţea lui sugerează perfecţiune, dar, pentru că nu e clar cine vorbeşte, crinul a fost atribuit lui Hristos, Bisericii şi, mai presus de toate, Fecioarei Maria. Tablouri ale Buneivestiri, unde Arhanghelul Gabriel o anunţă pe Fecioară că "va lua în pîntece şi va naşte fiu" (Luca 1.26-38), includ un crin, fie într-un vas, fie în mîna lui Gabriel. Această asociere e de presupus că stă în spatele versului evocator, dar misterios, al lui Howe, din "Imnul de luptă al Republicii": "În furmuseţea crinilor, Hristos s-a născut peste mare".

Crinul poate, deci, reprezenta virginitatea oricărei femei. Maica lui Chaucer face din Sfînta Cecilia un alt crin, "a nevinovăţiei floare / Din inima Ceciliei fecioare!" (*Povestirea celei de-a doua maici* 87-88, traducere de Dan Duţescu). Cranmer al lui Shakespeare profeţeşte că pruncul Elisabeta va trăi şi va muri "fecioară", ca un crin nepătat (*Henric al VIII-lea* 5.4.60-61, traducere de Dan Grigorescu). Cît pentru floarea însăşi, există "virginul Crin" la Spenser

("Prothalamion" 32), Pope are o grădină în care "crinii zîmbesc în veşminte feciorelnice de alb" ("Imitaţia lui Cowley" 5), iar Thel al lui Blake se adresează unui crin ca "tu, mică fecioară a văii liniştite" (*Cartea lui Thel* 2.3). Rimbaud îşi imaginează că înecata Ofelia "pluteşte ca un mare crin" ("OphOlie" 28-29).

Crocus *vezi* Şofran

Cuc Cucul, ca şi rîndunica şi privighetoarea, este un vestitor al primăverii. "Cucul cînd cîntă întîi în ale stejarului frunze", ne spune Hesiod, ştim că e martie (*Munci şi zile* 486, traducere de Şt. Bezdechi). Medievalul "Cuckoo Song" e celebru: "Vine vara, / Cucul cîntă tare!" ("vara" se referă aici la ceea ce numim primăvară şi vară laolaltă). Spenser îl numeşte "Veselul cuc, mesager al Primăverii" (*Amoretti* 19); Wordsworth, "Iubitul Primăverii" ("To the Cockoo"). "Ar trebui să-nvăţ primăvara făcînd ca şi cucul", după Dylan Thomas ("Aici, în această primăvară").

Cîntecul îi e atît de distinct, încît numele lui, în orice limbă europeană, este imitativ: în greacă, *kokkux*, în latineşte, *cucullus*, în franceză, *coucou* etc. Formele germanice, ca *geac*, în engleza veche, şi germanul *Gauch*, pentru că au derivat dintr-un sunet original "gook", au dus la "cuckoo" şi "Kuckuck", ca şi cum pasărea însăşi ar da lecţii de pronunţie (deşi "gowk" supravieţuieşte în Anglia de Nord şi în Scoţia). În greceşte, *kokku!* însemna "Du-te!" sau "Repede!", poate pentru că sunetul păsării primăvara însemna "înapoi la lucru" pentru fermieri. Într-un comentariu la poemul său "Cuckoo", Wordsworth vorbeşte de "ubicuitatea aparentă a glasului cucului", care "este auzit aproape tot timpul pe durata anotimpului primăverii", dar "arareori devine un obiect al vederii" (*Prefaţa* din 1815).

Dar pasărea mai are o trăsătură distinctivă: după cum au remarcat Aristotel şi alţi scriitori antici, îşi depune ouăle în cuiburile altor păsări, iar puii săi aruncă celelalte ouă. După cum scrie Shakespeare, "În cuib de vrăbii cucul ou-şi pune?" (*Necinstirea Lucreţiei* 849, traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu). (Faptul nu e adevărat pentru varietatea americană.) Un astfel de comportament părea nenatural; după cum formulează Chaucer, "cucul hojma rău" (*Divanul Păsărilor* 358, traducere de Dan Duţescu). Părea, de asemenea, un simbol al adulterului, mai ales al femeii măritate care-şi înşeală soţul. Cuvîntul "încornorat" vine de la "cuc" şi se referă doar la soţ; echivalentul lui în germană şi, uneori, în franceză se referă, mai logic, la bărbatul adulterin. Aşa că faimosul sunet al

cucului a devenit o sursă de teamă la soți și de amuzament la spectatori. Clanvowe numește pasărea "destrăbălatul cuc" ("The Cuckoo and the Nightingale"), iar Milton vorbește despre "viersul sec de cuc" ("Ah, PRIVIGHETOARE")). Cîntecul cu care Shakespeare încheie *Zadarnicele chinuri ale dragostei* celebrează încîntările primăverii, dar adaugă: "Un cuc în fiecare pom / Își bate joc de bietul om. / Cu-cu! / O, cu-cu, singur cuc și blestemat! / Cum îți rîzi tu de omul însurat" (5.2.898-902, traducere de Ion Frunzetti și Dan Grigorescu).

Culesul viilor *vezi* **Vin**

Culoare *vezi* **Negru, Albastru, Verde, Purpuriu, Roșu, Stacojiu, Alb, Galben**

Cupă Cel mai frecvent sens simbolic al cupei, porția sau partea cuiva în viață, este biblic; de obicei Dumnezeu umple cupa. "Va ploua peste păcătoși lațuri, foc și pucioasă; iar suflare de vifor este partea paharului lor" (Psalmii 10.6), dar "Gătit-ai masă înaintea mea, împotriva celor ce mă necăjesc; uns-ai cu untdelemn capul meu și paharul Tău este adăpîndu-mă ca un puternic" (22.6). Profeții vorbesc adesea de cupa mîniei, a consolării, a uimirii și a deznădejdii. Domnul îi spune lui Ieremia, de exemplu, "Ia din mîna Mea cupa aceasta cu vinul urgiei și adapă cu ea toate popoarele la care te voi trimite" (25.15). Cupa poate fi o sursă de bine sau de rău pentru alții. "Babilonul a fost în mîna Domnului cupă de aur, care a îmbătat tot pămîntul" (51.7); "Și femeia [Babilonul] ... [avea] în mînă un pahar de aur, plin de urîciunile și de necurățiile desfrînării ei" (Apocalipsa 17.4).

În Grădina Ghetsimani, Iisus se roagă: "Părintele Meu, de este cu putință, treacă de la Mine paharul acesta!" (Matei 26.39).

În literatura modernă, cu excepția aluziilor directe la cupa care dă pe dinafară din Psalmul 25, "cupa" este, cel mai adesea, amară. Albany al lui Shakespeare promite: "Prieteni, iată ce avem de gînd: / Vom face tot ce stă-n putința noastră / Să-i alinăm nemîngîiatul chin" (*Regele Lear* 5.3.303-05, traducere de Mihnea Gheorghiu; dar vezi și *Pericle* 1.4.52). "Cîți beau din Cupa / Otrăvitoarei dureri", întreabă Thomson, "sau mănîncă amara pîine a mizeriei" ("Winter" 334-36). În timp ce meditează la o scenă autumnală, Lamartine simte: "Acum am să beau pînă la fund / Acest potir amestecat cu nectar și cu fiere. La fundul acestei cupe din care mi-am băut viața / Poate că va rămîne o picătură de miere" ("Toamnă" 21-24). "Golind

al vieţii plin pahar pe jumătate", spune Byron; "El [Childe Harold] îşi sorbise cupa prea curînd, / Şi cel din urmă strop era pelin" (*Pelerinajul lui Childe Harold* 3.72-74, traducere de Aurel Covaci). În această stare se găseşte Puşkin, în strofa finală din *Evgheni Oneghin*: "Ferice cel ce-n tinereţe, / Pocalul vieţii, la ospeţe, / Pînă la fund nu şi-a sorbit" (8.51, traducere de Ion Buzdugan).

Vezi Vin.

Cupru *vezi* Bronz

Curcubeu Textul embrionar pentru simbolismul curcubeului este Facerea 9.8-17, unde Domnul face un legămînt cu Noe: nu vor mai fi potopuri şi "Pun curcubeul Meu în nori, ca să fie semn al legămîntului dintre Mine şi pămînt" (13). Este un "simbol natural" pentru o legătură dintre pămînt şi ceruri, pentru că e un produs al soarelui (cerurilor) şi ploii (căzînd din ceruri pe pămînt), din moment ce arcul lui se întinde de la pămînt la ceruri şi înapoi la pămînt. Milton, care-l numeşte "arcul umed" şi "arcul de după ploaie" (*Paradisul pierdut* 4.151, 6.759, traducere de Aurel Covaci), spune din nou povestea: Noe "văzu deasupră-i / Un nor de rouă şi în nor un arc / În trei fişii aparte colorate, / Rîvnită pacea Domnului vestind / Şi noul legămînt cu Dumnezeu" (11.864-67).

În literatura clasică, curcubeul este, de asemenea, un semn divin, socotit nu aşa de benign. Însemnate pe nori de Zeus, curcubeele sînt prevestiri rele pentru muritori; Zeus trimite un curcubeu ca semn de război sau furtună (*Iliada* 11.27-28, 17.548-49). E personificat de Iris, mesagera zeilor, dar calităţile ei de curcubeu nu ies în evidenţă la Homer sau Hesiod. În *Eneida* lui Vergilius, unde îndeplineşte adesea poruncile Iunonei, ea scoboară "prin arcu-ntr-o mie de feţe" şi urcă "Dusă de-un larg curcubeu, despică văzduhul cu neguri" (5.606, 9.15, traducere de George Coşbuc). Iris a lui Ovidiu, "înveşmîntată în culori diferite", însemnează de asemenea o cărare de curcubeu în misiunile ei (*Metamorfoze* 1.270, 11.585). Despre curcubeu se considera că bea umiditate care, după aceea, cădea ca ploaie (Plaut, *Curculio* 131a; Vergilius, *Georgice* 1.380; Ovidiu, *Metamorfoze* 5.271).

În cea mai mare parte, literatura Renaşterii repetă întrebuinţarea clasică şi biblică, dar Shakespeare evocă, poate, un sens recent al lui "iris", de înveliş circular colorat al ochiului, atunci cînd Contesa o întreabă pe Helena de ce jeleşte: "De ce pestriţul jalei crainic, Iris, / În curcubee-ţi cercuieşte ochii?" (*Totu-i bine cînd sfîrşeşte bine* 1.3.150-52, traducere de Ion Frunzetti).

Pentru Romantici, curcubeele îşi păstrează caracterul divin, dar ele sînt simboluri ale unui legămînt făcut mai puţin cu Dumnezeu, cît cu natura. Inima lui Wordsworth tresaltă la vederea unuia, într-un val de "pietate naturală" ("Inima-mi tresaltă"). Faust al lui Goethe îi întoarce spatele soarelui, în deschiderea Părţii a II-a, ca şi cum ar fi spus că va înceta să înţeleagă Adevărul sau Absolutul în mod direct, şi, în loc de asta, se întoarce spre curcubeu, *Wechseldauer* ("permanenţa schimbării") a picăturilor trecătoare de apă dintr-un model etern, care simbolizează viaţa omenească, trăită în reflexiile colorate ale luminii (4715-27).

Teoria optică a lui Newton a stîrnit agitaţie mai ales printre poeţi, datorită faptului că explica spectrul luminii şi, de aici, curcubeul. Thomson foloseşte termeni optici ca "refractat" şi "prismă" pentru a descrie "marele curcubeu eteric", care priveşte, pe de o parte, la "ochiul iniţiat întru înţelepciune" (iniţiat de către "groaznicul Newton") şi, pe de alta, la "ciobănaşul" plin de minunăţii şi drăgălăşenii cînd acesta "aleargă / Să prindă căzătoarea glorie" (*Primăvara* 203-17). La o celebră masă cu Wordsworth, Lamb, Haydon şi alţii, Keats se tînguia că Newton "distrusese toată poezia curcubeului, reducîndu-l la culorile prismei" (relatarea lui Haydon). Inspirîndu-se din metafora urzelii, care, cel puţin de la Milton încoace, era un loc comun în descrierile curcubeului (vezi "Urzeala lui Iris", *Comus* 83), Keats afirmă în *Lamia*: "A fost cîndva un sublim curcubeu în ceruri: Îi ştim urzeala, îi ştim ţesătura; e trecut / În plicticosul catalog al lucrurilor obişnuite" (2.231-33). De aceea, curcubeul a devenit importantă probă materială în competiţia dintre ştiinţă şi poezie.

D

Dafin *vezi* **Laur**

Dans În literatura antică, dar şi în cea modernă, aproape orice mişcare armonioasă poate fi numită dans. Zeiţa Dimineţii are podiumuri de dans (Homer, *Odiseea* 12.3-4), poate pentru că razele de la soarele ascuns par să danseze pe nori. Războiul e un dans: Ares dansează "dansul care nu cunoaşte muzică" (Euripide, *Fenicienele* 791), iar războinicii sînt "dansatorii lui Enyo" (Nonnus 28.275). Dar Pacea este, la rîndul ei, "regină a dansului" (Aristofan, *Pacea* 976).

Cel mai bine stabilit dans simbolic este marele tipar ciclic al corpurilor cereşti. Timpul e o mişcare, potrivit lui Platon, iar stelele dansează după un tipar complicat (*Timaios* 40c); atenianul din *Epinomis*, atribuit lui Platon, ne spune cum stelele "se mişcă prin figurile celor mai frumoase şi mai gloriose dintre dansuri" (982e). "Dansul" lui Lucian extinde metafora (7). Cea mai deplină elaborare în engleză este *Orchestra, or, a Poem on Dancing* al lui Davie, care explică cum Dragostea a făcut "bolta rotitoare a cerului", "Ale cărei roţi înstelate ea le-a făcut în aşa fel încît să treacă / Ca şi cum mişcările lor ar alcătui cadrul muzicii, / Şi ele însele dansează pe ea" (130-33); "Cine nu vede măsura lunii? / Care dansează de treisprezece ori în fiecare an, Şi îşi încheie pavana de treisprezece ori, cum face / Şi fratele ei" (281-84). Milton vorbeşte de "danţul stelar" şi de "Rătăcitoare focuri, care toate / Închipuiţi de taină dănţuire" (*Paradisul pierdut* 3.580, 5.177-78, traducere de Aurel Covaci; vezi şi *Comus* 112-14). Tradiţionalul "dans al Orelor" este curgerea anotimpurilor, dar este un dans etern; aşa că Milton îşi imaginează că "Universalul Pan, ocîrmuia , / Cu Orele şi Graţiile-n danţ, / Apururi nesfîrşita Primăvară" (4.266-68). Emerson o numeşte "dansul mistic al anotimpurilor" ("Monadnoc" 63). "Flămîndele ore, ca nişte dulăi / Cîndva goneau ziua – ca ciuta rănită", scrie Shelley, "Dar astăzi," – în eternitatea dragostei – "să-ncingem magice-horele! / Lumină şi cîntec, alături să joace; / Ca norii şi razele soarelui, orele / Şi mîndrele duhuri, uneaşcă-se-n pace!" (*Prometeu descătuşat* 4.73-79, traducere de Petre Solomon).

Drama grecească includea dansul şi, într-adevăr, e probabil să se fi născut din dans; termenul nostru teatral de "cor" însemna "dans", în timp ce "orchestră" însemna "podiumul de dans" dinaintea scenei. Cum dansul a constituit întotdeauna o parte a nunţilor – vedem asta odată cu descrierea scutului lui Ahile (*Iliada* 18.491-96) – şi cum comediile lui Shakespeare se încheie prin nunţi, ele se încheie adesea, la rîndul lor, prin dans; Benedick încheie *Mult zgomot pentru nimic* (traducere Leon D. Levitchi) strigînd: "Să cînte muzica!", Jacques se sustrage de la nunţile din *Cum vă place* (traducere Virgil Teodorescu) spunînd: "Mă duc / În altă parte, nu m-atrage jocul", şi pînă şi cîntecul mecanic din *Visul unei nopţi de vară*, deşi o tragedie inferioară, sfîrşeşte printr-un "dans bergamasc" (5.1.347, traducere de Dan Grigorescu). Dansul, în aceste situaţii, este coral, comun, şi, deci, un simbol evident al unirii comunităţii în jurul cuplului. O semnificaţie aproape opusă răzbate din balul mascat al Capuleţilor, unde Romeo o întîlneşte pe Julieta şi dansează cu ea cu riscul vieţii.

În romanele moderne, dansurile sînt adesea ocazii pentru a face curte, pentru venirea bătrîneţii şi pentru descoperiri semnificative,

mai ales pentru eroină. Evoluția Natașei în *Război și pace* al lui Tolstoi poate fi în parte trasată prin partenerii ei de dans: Pierre (1.20), Denisov (4.12) și , la marele bal, André (6.14-17). Există mai multe recunoașteri și nerecunoașteri semnificative, de exemplu, la balurile lui Jane Austen; balul de la Vaubyssard face o spărtură în viața Emmei Bovary, în *Madame Bovary* a lui Flaubert.

Dansul solo al unei femei, poate cel mai bine redat în lăudarea fermecată a Perditei – "Cînd dansezi, / Un val pe mări te vreau: să nu mai fii / Decît un val, pe veci în legănare, / Iar alt' nimic" (*Poveste de iarnă* 4.3.140-43, traducere de Ion Vinea) –, devine emblematic pentru ceea ce Yeats numește "unitatea ființei", o armonie inconștientă a minții și a trupului, în timpul mișcării "estetice" din secolul al nouăsprezecelea. Un interes pentru dansul Salomeei poate fi trasat prin Mallarmé, Flaubert, Wilde, Symons și Yeats, care încheie "Printre elevi" cu o întrebare retorică: "O, trup dansînd, de muzică vrăjit, / Au poți – cu ochiul tău strălucitor –/ Din dans să mi-l distingi pe dansator?" (traducere de Aurel Covaci).

Pentru Dansul Morții, vezi la **Moarte.**

Vezi **Timp.**

Delfin Homer îi menționează pe delfini (în greceşte *delphis* sau *delphinos*) numai de două ori, o dată ca pradă pentru Scylla (*Odiseea* 12.96) și o dată ca un animal marin care devorează, într-o comparație pentru Ahile (*Iliada* 21.22), cu totul pentru asociațiile benigne ulterioare ale acestuia. *Imnul* homeric *către Apollo* leagă delfinul, una din înfățișările lui Apollo, de oracolul zeului de la Delphi (495-96); etimologia este discutabilă, deși e posibil ca amîndouă cuvintele să fie legate de *delphys*, "matcă". *Imnul către Dionysos* ne spune cum piraţii care au capturat acest zeu deghizat au sărit peste bord atunci cînd acesta s-a transformat într-un leu, la care ei au fost transformați în delfini; imnul e repovestit de către Ovidiu în *Metamorfoze* (3.607-86).

Grecii credeau că delfinilor le plăcea muzica – Euripide îi numește "iubitori de oboi" (*Electra* 435-36) –, și așa se face că ei însoțesc corăbiile pe care se cîntă muzică. Cu mai multă plauzibilitate, se credea că o persoană putea fi salvată de la înecul în mare de către un delfin, după cum notează Platon (*Republica* 453d). Cel mai celebru exemplu e cel al poetului Arion, care, cînd era pe punctul de a fi azvîrlit peste bord de hoți, cere și obține favoarea de a cînta un ultim cîntec, ceea ce îi atrage pe delfini, care apoi îl salvează; faptul e povestit de Herodot (1.23-24) și Ovidiu (*Fasti* 2.79-118), și citat de Spenser (*Crăiasa zînelor* 4.11.23), Shakespeare (*A douăsprezecea*

noapte 1.2.15), Shelley (*Vrăjitoarea din Atlas* 484) şi mulţi alţii. Un alt exemplu este acela al lui Palaemon, fiul Leucotheei (Ovidiu, *Metamorfoze* 4.31; Statius, *Tebaida* 1.121, 9.331). Nimfa marină Thetis călăreşte pe un delfin (*Metamorfoze* 11.237); la Shakespeare, el este o sirenă cîntătoare (*Visul unei nopţi de vară* 2.1.150).

În simbolismul creştin delfinul înseamnă mîntuire sau reînviere, iar uneori e legat de balena lui Iona, el însuşi un prototip al lui Hristos; în iconografie, sufletele morţilor erau portretizate călărind pe spatele delfinilor. Milton evocă atît simbolul creştin, cît şi legătura clasică cu poeţii, atunci cînd le cere: "Purtaţi-l pe flăcău, / Delfinilor, duceţi-l în spinare!", adică pe Lycidas, poetul înecat ("Lycidas" 164, traducere de Petre Solomon). Keats şi-l imaginează pe Lycidas în Peştera Hebridelor, unde delfinii vin să-şi arate devotamentul ("Staffa" 31-33).

Poate din cauză că Nereidele călăresc pe ei (Platon, *Criton* 116e) sau pentru că frumosul car de scoică al nimfei Galateea e zugrăvit ca fiind tras de ei sau pentru că înoată în grupuri sau pentru că marea însăşi e văzută ca o origine a vieţii (şi a lui Venus), delfinii sînt uneori asociaţi cu dragostea sau cu generarea. Ovidiu îl numeşte pe delfin un "intermediar în intrigile amoroase" (*Fasti* 2.79). Gellius susţine că delfinii îşi dezvoltă pasiuni amoroase pentru băieţii atrăgători (6.8). Goethe face numeroase conotaţii erotice şi referitoare la procreaţie în *Faust, Partea II*, unde Proteu se transformă într-un delfin şi îi cere lui Homunculus să se caţere la bord (8316-20); după ce trece Galateea, Homunculus se aruncă în mare într-un fel de extaz sexual. La Blake, "delfini geloşi", reprezentînd un iubit gelos, zburdă în jurul iubitei sale (*Viziunile Fiicelor* 1.19). Yeats adoptă delfinul ca o escortă a sufletelor morţilor, dar pare să-l ia şi ca pe vehiculul trupesc sau de carne al sufletului, care poate fi purificat şi reîncarnat în mare, călărind pe marea "despicată de delfini" ("Byzantium" 33-34, 40; vezi şi "News from the Delphic Oracle").

Dragon *vezi* **Şarpe**

Dreapta *vezi* **Stînga şi dreapta**

F

Fag Comentatorii medievali ai lui Vergilius defineau un sistem numit "roata lui Vergilius" (*rota Virgilii*), care unea cele trei specii literare consacrate de Vergilius (pastorala, georgica şi poemul epic) cu serii de trei stiluri, ranguri sociale, scene, animale, plante etc. Fagul era copacul potrivit poeziei pastorale (egloge sau bucolice). Într-adevăr, fagul (*fagus*) este menţionat în primul vers al primei *Egloge*, şi la începutul următoarelor două; e apreciat pentru umbra lui, locul potrivit pentru a sta şi "medita silvana Muză" (1.2). În pastorala sa "Vara", Pope se adresează: "Vouă, fagi umbroşi, şi vouă, Vînturi răcoroase, / Apărare faţă de săgeţile lui *Phoebus*, nu faţă de cele ale lui *Cupidon*" (13-14). Shelley numea fagul "drag îndrăgostiţilor" (*Orfeu* 111).

Grecescul *phagos* (sau *phegos*), deşi înrudit cu latinescul *fagus*, se referă la stejar, de asemenea preţuit pentru umbra sa; cf. Teocrit, *Idile* 12.8. Cuvîntul "fag" însuşi e şi el înrudit cu *fagus*.

În al său catalog al copacilor (*Crăiasa zînelor* 1.1.), Spenser înscrie "războinicul Fag", poate pentru că lemnul de fag este tare şi folosit pentru arme. El nu e menţionat în sursa principală a lui Spenser, catalogul copacilor din *Divanul Păsărilor* al lui Chaucer 176-82. Spenser ar fi putut fi indus în eroare de traducerea lui Chapman a *Iliadei* lui Homer 5.838, unde osia carului e făcută din "Fag"; grecescul *pheginos axon* trebuie citit "osie de stejar".

Fiară Regnul animal a fost o generoasă sursă de metafore, comparaţii şi simboluri de la literatura cea mai timpurie pînă în prezent. Cum fiarele se găsesc într-o atît de mare varietate, utilizările lor literare sînt de obicei specifice speciilor: leii au o anumită semnificaţie, leii – o alta, cîinii – o alta încă. Chiar acolo unde "fiară" sau "bestie" e folosit ca termen general, există adesea o distincţie implicită între cele sălbatice (periculoase) şi cele domestice (îmblînzite), animalul de pradă sau animalul de povară.

Dacă fiinţa umană e un animal raţional, după cum o definesc Aristotel şi alţi antici, atunci fiarele sînt "lipsite de raţiune" (Ovidiu, *Amores* 1.10.25). Cu toate acestea, chiar "Un dobitoc ce nu gîndeşte / Jelea mai mult", insistă Hamlet, considerînd că un animal ar fi putut acţiona într-un mod mai uman decît mama sa (1.2.150,

traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Leviţchi). Oamenilor li se poate reproşa un comportament bestial sau animalic, iar animalele pot fi luate ca exemple de urmat pentru oameni. Prospero îl numeşte pe Caliban o "fiară" (*Furtuna* 4.1.140, traducere de Leon D. Leviţchi) după răzvrătirea acestuia, dar rolul lui a fost tot timpul cel al unui animal de povară; Prinţul Ferdinand, ca să dovedească faptul că o merită pe Miranda, trebuie să joace un rol similar, ca şi cum ar trebui să sondeze adîncimile naturii sale animale sau fizice, ca să devină total uman sau regesc.

Opusul frecvent al fiarei este zeul sau îngerul, ca atunci cînd Hamlet îşi contrapune unchiul tatălui său, ca "Faţă cu-acest satir, / Hyperion!" (1.2.140, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Leviţchi); e un loc comun printre scriitorii Renaşterii faptul că omul ocupă un spaţiu între fiară şi înger, împărtăşind trăsături ale amîndurora şi predispus să se scufunde într-unul, deşi capabil să se ridice pînă la celălalt. Natura dual a oamenilor reprezintă o temă literară răspîndită, poate cel mai bine înfăţişată literar de *Dr. Jekyll şi Mr. Hyde* al lui Stevenson.

Cele mai celebre "fiare" din Biblie sînt monştrii profund simbolici ai Apocalipsei, ca fiara din mare, cu şapte capete şi zece coarne (13.1); cele şapte capete sînt şapte împăraţi (17.9-10), iar cele zece coarne încă zece împăraţi (17.12).

Articole referitoare la fiare în dicţionar: **Maimuţă, Măgar, Vasilisc, Liliac, Căprioară, Cîine, Delfin, Vulpe, Capră, Cal, Leopard, Leu, Linx, Cîrtiţă, Porc, Şarpe, Oaie, Tigru, Balenă, Lup, Vierme.**

Fier Ultima şi cea mai rea dintre rase sau epoci, cea care prevalează acum, potrivit lui Hesiod, Ovidiu şi altor autori antici, e simbolizată de fier (*vezi* **Metal**). Fierul a fost ales nu numai pentru că era aşezat cel mai jos în ierarhie, după aur, argint şi bronz, dar probabil şi pentru că anticii săltau de la bronz la fier ca metalul cel mai folositor în timpul celui de-al treilea şi celui de-al doilea mileniu î.Hr. În vremea lui Hesiod, de asemenea, majoritatea armelor şi armurilor era făcută din fier, iar acesta era asociat cu Ares, zeul războiului (romanul Marte); cum prezentul este (întotdeauna) un timp de război şi alte violenţe, prezentul e o epocă de fier. Pe cale ca ochii să-i fie arşi cu fier înroşit, Arthur al lui Shakespeare strigă: "Nu-i nimeni, decît doar în acest veac / De fier, care să facă-o faptă-asemeni" (*Regele Ioan* 4.1.60, traducere de Dan Botta). Ovidiu, totuşi, remarcă faptul că aurul era o năpastă mai mare decît fierul şi că oamenii le foloseau pe amîndouă ca să se măcelărească unii pe alţii

(*Metamorfoze* 1.141-42).

Homer îi dă fierului (în greacă: *sideros*) epitete ca "cenuşiu", "de culoare violet", "întunecat" şi "scînteietor"; el este şi "făurit anevoie-n tot chipul" (*Iliada* 6.48, traducere de George Murnu). Ca semn al durităţii, "fierul" schimbă uneori "sufletul" sau "inima": Hector îi spune lui Ahile "tu eşti ca fierul de tare la suflet" (*Iliada* 22.357); "Eşti tare la suflet ca fierul", îi spun şi Hecuba, şi Ahile lui Priam (24.205, 512). Astfel de expresii au trecut, prin poezia latină, în toate limbile naţionale – Shakespeare are "Toţi cei ce n-aveţi inimă de piatră / Fiţi martori" (*Henric al VIII-lea* 3.2.424, traducere de Dan Grigorescu) –, în vorbirea modernă.

În latină, fierul (*ferrum*) putea însemna singur "sabie" sau "lance" (ca la Vergilius, *Eneida* 8.648). În mod similar la Shakespeare: "Hai, soldăţelul lui tăticu, pune frigarea în teacă" (*A douăsprezecea noapte* 4.1.39, traducere de Mihnea Gheorghiu). Ca epitet pentru "război", e şi sinecdocă (armele de luptă), şi sinonim pentru "neîndurător" sau "crud": Shakespeare, din nou, are "despre toate cîte-s prin războaie" (*Henric al IV-lea, Partea I* 2.3.48, traducere de Dan Duţescu). Vezi şi "ciocnetul iscat din fier şi spade" (*Richard al II-lea* 1.3.136, traducere de Mihnea Gheorghiu).

Ca semn al inexorabilităţii sau inflexibilităţii, "fierul" putea, bineînţeles, determina multe alte substantive. Ovidiu scrie că nici măcar zeii nu puteau sparge "sentinţele de fier" ale Moirelor (*Metamorfoze* 15.781). La Vergilius, moartea e un "somn îngheţat" (*ferreus somnus*) pentru că nimeni nu-i poate sfărîma legăturile (*Eneida* 10.745, traducere de George Coşbuc) (fraza traduce *chalkeos hypnos*, "somn de bronz", a lui Homer, din *Iliada* 11.241). Marvell scrie despre "porţile de fier ale vieţii" ("Sfioasei sale stăpîne" 44).

Vezi **Metal.**

Fiere *vezi* **Bilă, Pelin**

Fildeş *vezi* **Vis**

Filomelă *vezi* **Privighetoare**

Fir *vezi* **Ţesut şi tors**

Flaut *vezi* **Fluier**

Flegmă *vezi* **Umoare**

Floare Florile, înainte de toate, sînt fete. Frumusețea lor, scurtimea frumuseții lor, vulnerabilitatea lor față de elementele masculine care vor să le zmulgă – aceste trăsături și altele au făcut din flori, în multe culturi, simbolul fecioarelor cel puțin pentru bărbații care au fixat termenii acelor culturi. Dovada cea mai evidentă sînt numele de fată. Daisy, Heather, Iris, Lily, Rose și Violet rămîn uzuale astăzi în engleză; Susan vine din ebraicul *Shoshannah*, însemnînd "crin"; mai puțin obișnuite sînt Flora (latinescul pentru "floare") și Anthea (grecescul pentru "înflorit"). Nume de plantă, fie că sînt implicate florile, fie că nu, sînt, de asemenea, frecvente: Daphne (grecescul pentru "dafin"); Hazel, Holly, Ivy, Laurel, Myrtle, Olive. cu rare excepții, cum ar fi Hyacinth și Narcissus (din miturile grecești); băieților nu li se dau nume de flori. "A fost obiceiul, nu se știe de cînd / Să-ți compari fata dragă cu Trandafirul sau Crinul" Așa își începe George Crabbe "Florile", care compară încă o duzină de flori cu diferite feluri de fete.

Două dintre poemele grecești timpurii, *Imnul* homeric *către Demetra* și *Listele* hesiodice ale *femeilor*, fac legătura dintre fetele ca flori și zmulgerea, răpirea și aruncarea lor. În *Imn*, Persefona adună flori de diferite feluri și vede o "minunată floare strălucitoare", narcisa, și, cînd întinde mîinile spre ea, e răpită de Hades; ea însăși are "obraji de floare" (8, traducere de Ion Acsan). Potrivit Listelor (19), Zeus o vede pe Europa adunînd flori pe o pajiște, se preschimbă în taur și o păcălește suflînd în față o floare de șofran. Moschos, în *Europa*, reia motivul culesului de flori, așa cum o face și Ovidiu în *Metamorfoze 5*, cînd istorisește povestea Proserpinei (Persefonei).

În *Ion* al lui Euripide, Creusa îi spune lui Apollo, care a răpit-o: "Tu ai venit cu părul / Strălucind ca aurul, în timp ce adunam / În poală flori aprinse / De lumina lor de aur" (887-90). În mod similar, Elena adună flori atunci cînd Hermes o fură (Euripide, *Helena* 243-46). La fel se întîmplă cu Oreithya atunci cînd Boreas o răpește, potrivit unui fragment din Choerilus.

Milton face metafora explicită atunci cînd o compară pe Eva cu Proserpina: "Pe care flori culese Proserpina, / Ea însăși mîndră floare între flori, / Culeasă de întunecatul Hades" (*Paradisul pierdut* 4.269-71, traducere de Aurel Covaci). Mai tîrziu, la oarecare distanță de Adam, Eva înalță florile căzute, "însăși ea fiind / Cea mai frumoasă floare fără sprijin, / De-al ei ocrotitor fiind departe / Și-atît de-aproape-acum fiind furtuna!" (*Paradisul pierdut* 9.432-33, traducere

de Aurel Covaci), cînd Satan apare ca şarpe. Cînd Adam vede că ea a căzut, lasă să-i cadă ghirlanda de trandafiri pe care a făcut-o pentru ea (9.892) şi îi spune că a rămas "deflorată" (9.901).

Cuvîntul "deflorare" pentru "lipsirea de virginitate" a existat în engleză din Evul Mediu (de la latinescul *deflorare*), şi în multe limbi "floare", "trandafir", "cireaşă" şi altele asemenea reprezintă termeni pentru himen sau feciorie.

O altă sursă importantă a acestui simbol este cîntecul coral de nuntă al lui Catullus: "Aşa cum o floare care creşte într-o grădină închisă, izolată, / Necunoscută oilor ...; / mulţi băieţi au tînjit după ea şi multe fete: / Dar cînd floarea ei s-a dus [*defloruit*], zmulsă cu unghia, / Nici un băiat şi nici o fată n-au mai tînjit după ea: / Şi o fată neatinsă le e dragă rudelor; / Dar cînd îşi mînjeşte trupul îşi pierde floarea [*flora*] fecioriei, / Ea nu le mai place atunci nici băieţilor, nici nu mai le e dragă fetelor" (62.39-47). Ben Jonson a introdus o traducere a acestui pasaj în feeria sa *Hymenaei*.

Ovidiu le sfătuieşte pe tinerele femei să zmulgă floarea înainte ca bătrîneţea să le ajungă din urmă (*Arta iubirii* 3.79-80). La sfîrşitul piesei *Totu-i bine cînd sfîrşeşte bine*, Regele îi cere Dianei: "De eşti gingaşa floare neculeasă, / Alege-ţi soţul: riga te-nzestrează" (5.3.327-28, traducere de Ion Frunzetti). În timpul Epocii de Aur, potrivit lui Lovelace, "Fetele cad ca Prunele Toamnei, / Iar Băieţii culeg cu indiferenţă / O Floare şi un cap de Fată" ("Dragostea făcută la tinereţe" 16-18).

Blake, în "Trandafirul bolnav", formulează din nou, succint, metafora, cu ecouri din versiunea lui Milton a căderii Evei. În ale sale *Viziuni ale Fiicelor Albionului*, brava eroină Oothoon acceptă invitaţia din partea unei gălbinele de-a o zmulge, la care ea însăşi e violată de Bromion; asemeni zmulsei gălbinele, totuşi, ea îşi revine din viol şi rămîne fecioară în suflet.

Robert Frost descoperă viaţa în motivul fetei-zmulse-în-timp-ce-zmulgea-flori, în "Floarea coruptă".

Vorbim de "floarea" tinereţii, indiferent de sex, deşi mai frecvent de aceea a fetelor. Vremelnicia frumuseţii fetelor este adesea afirmată în termeni florali, ca la Spenser: "acea minunată floare a frumuseţii se ofileşte / Aşa cum face proaspătul crin în faţa razelor soarelui" (*Crăiasa zînelor* 3.6.38). E un proverb conform căruia cele mai frumoase flori se trec cel mai repede; Milton îl invocă la începutul "Death of a Fair Infant": "O, minunată floare, de curînd spulberată, nu înflorită".

Şi, bineînţeles, orice nu e etern, ca viaţa însăşi, poate părea că nu durează mai mult decît o floare. "Căci viaţa noastră-i ca o floare",

cum cîntă pajii în *Cum vă place* (5.3.28, traducere de Virgil Teodorescu). Prima sursă a acestei idei e Isaia: "Tot trupul este ca iarba şi toată mărirea lui, ca iarba cîmpului! / Se usucă iarba, floarea se veştejeşte, că Duhul Domnului a trecut pe deasupra" (40.6-7; cf. I Petru 1.24). Metafora e inversată în versul lui Hugo, "floarea trece ca viaţa" ("Regret" 23).

Toate aceste teme apar laolaltă în plînsul lui Capulet la căpătîiul tinerei Juliete, aparent moarte: "Zace aici, frumoasa floare, / De moarte prihănită!" (*Romeo şi Julieta* 4.5.36, traducere de Virgil Teodorescu). Ele sînt unite într-un mod diferit în "adunaţi-vă, boboci de trandafir", temă comună poeziei cavalereşti. (*Vezi* **Trandafir.**)

"Floare" poate însemna şi culmea sau excelenţa unei categorii, ca atunci cînd se vorbeşte, la Shakespeare, de "culmea curteniei" (*Romeo şi Julieta* 2.5.43, traducere de Virgil Teodorescu) sau de "o floare a cavalerilor din Europa" (*Henric al VI-lea, Partea a III-a* 2.6.62, traducere de Barbu Solacolu). Ca "selecţie" sau "alegere" de un anumit tip, "floare" a ajuns să se refere la selectarea poeziilor, adunate într-un mănunchi sau buchet (el însuşi venind de la "poezie") şi puse în circulaţie ca antologie. "Antologie" vine de la grecescul *anthologia*, "adunat de flori"; a fost tradus în latină ca *florilegium*, folosit ocazional în engleză. Poetul grec Meleagru a strîns un număr de epigrame pe care le-a intitulat *Stephanos*, "Ghirlandă", şi a asemuit fiecare poet cu o floare. O colecţie de citate din Apuleius s-a numit *Florida*. Gascoigne a scris o colecţie numită *O sută de flori feliurite*; o antologie franceză din secolul al şaisprezecelea purta titlul tipic *Les Fleurs de la Poésie Française*. Într-o dezvoltare a acestei metafore, Shelley îi dedică poemul său *Epipsychidion* lui Emily: "Doamna mea, / Nu dispreţui aceste flori ale gîndirii, naşterea stingîndu-se / Care din inima inimii ei scoate această plantă / Al cărei rod, făcut perfect de ochii-ţi însoriţi / Va fi ca roadele pomilor din Paradis " (383-87). Titlul deliberat şocant, chiar dacă misterios, al lui Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* ("Florile Răului"), speculează nu numai echivalenţa poemului cu floarea, dar evocă şi actele evlavioase creştine, în care florile sînt virtuţi sau rugăciuni.

Există un limbaj tradiţional al florilor şi ierburilor, cu diferite dialecte, potrivit căruia fiecărei flori îi este desemnată o semnificaţie. Unele dintre aceste semnificaţii, dacă sînt importante în literatură, pot fi găsite la diverse nume de plantă în acest dicţionar. Ofelia lui Shakespeare le cunoaşte bine, chiar şi în nebunia ei: "Iată rozmarin – pentru aducere-aminte. Nu uita, iubitule, te rog. Acestea sînt pansele – pentru gînduri de dragoste" (*Hamlet* 4.5.175-77,

traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi). Perdita trece în revistă florile potrivite la sărbătoarea tunsului oilor, în *Poveste de iarnă* (4.4.73 și următoarele). În secolul al optsprezecelea, Lady Mary Wortley Montagu a scris despre un cod secret al florilor pentru a trimite mesaje de dragoste în haremurile turcești, iar ideea a plăcut multor scriitori din Europa. Romanticii au privit uneori florile ca pe un limbaj al naturii sau ca vorbitoare ele însele, cu mesaje tăcute, inteligibile numai celor inițiați în misterele naturii. Friedrich Schlegel își începe un poem: "Florilor, sînteți semne tăcute" ("Variațiuni"). Cea mai celebră floare romantică este misterioasa "floare albastră" din romanul lui Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, care pare a simboliza un tărîm armonic primordial, accesibil numai în vis, ca și fața unei femei. Nu numai poemele, dar și un poet poate fi o floare, ca la Lamartine: "Floarea se scutură în timp ce-și cedează zefirului miresmele; / Pentru viață, pentru soare, acestea sînt bun-rămas-urile ei; / În ce mă privește, eu mor; iar sufletul meu, la momentul cînd îmi dau ultima suflare, e eliberat ca un sunet trist și melodios" ("L'automne").

O altă tradiție poate fi remarcată ca fiind aceea a "Florilor Paradisului", liste sau cataloage de flori care cresc într-o grădină sau într-un sălaș al dragostei. Cea mai timpurie se găsește în Iliada, unde Zeus și Hera fac dragoste pe un pat de trifoi, șofran și zambile (14.347-49). Grădina lui Adonis din Spenser are un crîng de mirt, cu "viță sălbatică", măcieș, caprifoi, zambile, narcise, amarant și alte flori în care au fost transformați îndrăgostiții (*Crăiasa zînelor* 3.43-45; pentru alte cataloage de flori la Spenser, vezi *Virgil's Gnat* 665-80 și *Muiopotmus* 187-200). În "umbrarul des" al Paradisului lui Milton, se găsesc lauri, mirt, talpa-ursului, irișI, iasomie, violete, șofran și zambile (*Paradisul pierdut* 4.690-703, traducere de Aurel Covaci).

Retoricienii clasici recunoșteau un nivel de stil pe care îl numeau "înflorit" (*antheron* sau *floridum*). O înfrumusețare sau o împodobire a vorbirii a fost numită floare, ca în expresia "florile retoricii". Un orator este "cineva care are expresii, imagini și flori frumoase / Cu care să-și presare retorica" (Jonson, Sejanus 2.419-20). Încă vorbim de un discurs înflorit sau de o proză încărcată.

Articole referitoare la flori în dicționar: **Migdal, Amarant, Asfodel, Șofran, Narcisă, Margaretă, Zambilă, Crin, Gălbinele, Vîsc, Pansea, Mac, Floare purpurie, Trandafir, Floarea soarelui, Violetă.**

Vezi și **Grădină, Sămînță.**

Floare albastră *vezi* **Floare**

Floare purpurie Într-una din cele dintîi elegii pastorale, "Prohodul lui Adonis", Bion îşi imaginează florile crescînd roşii de durere: sîngele purpuriu din rana fatală a lui Adonis se transformă într-un trandafir, lacrimile Afroditei se transformă într-o anemonă; apoi, trupul lui neînsufleţit stă înfăşurat în flori. Moschos îşi începe "Cernitul cîntec pentru Bion" chemînd trandafirii, anemonele şi zambilele să i se alăture în tînguire. Aşa începe existenţa literară a florilor purpurii (sau roşii) ca semne ale doliului şi ca trăsături obişnuite ale elegiei pastorale.

Ovidiu spune povestea a două din aceste flori în *Metamorfoze*. Anemona creşte din sîngele lui Adonis (10.731-39), în timp ce zambila creşte din sîngele tînărului Hycinthus, iubit de Apollo, care după aceea înscrie pe petalele ei cuvîntul "ai", ţipătul tînguirii (10.214-16; vezi şi în Moschos 6). În versiunea lui asupra poveştii de odinioară, *Venus şi Adonis*, Shakespeare este ambiguu în privinţa florii lui Adonis, nespunînd decît că "s-a ivit / Floare de sînge ninsă cu omături" (1168, traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu). Milton, în elegia sa pastorală *Lycidas*, descrie zambila ca pe "Zambila ce-şi acoperă potirul" (106, traducere de Petre Solomon); culoarea ei împodobeşte veşmîntul unui îndoliat, dar florile presărate pe năsălia lui Lycidas, deşi văii i se cere să "împurpureze" pămîntul cu ele (141), sînt de multe culori. Tot Ovidiu ne spune cum schimbă în purpurii boabele unui dud sîngele lui Pyramus (4.121-27) şi cum apare violeta din sîngele lui Attis (*Fasti* 4.283 şi următoarele, 5.226).

Poate că *Eneida* este decisivă pentru această tradiţie, pentru că acolo florile purpurii (*purpureos flores*), fără să fie precizat mai mult, sînt împrăştiate pe morminte în două ocazii (5.79, 6.884).

În a sa elegie pastorală *Astrophel şi Stella*, Spenser povesteşte cum cei doi îndrăgostiţi sînt transformaţi "într-o floare unică, şi roşie, şi-albastră" (184). Mortul Adonais, în elegia lui Shelley cu acest nume, stă cu capul "mărginit de pansele trecute / Şi ofilite violete, albe, şi pestriţe, şi albastre" (289-90). Elegia lui Walt Whitman la moartea lui Lincoln începe aşa: "În zilele cînd înflorea-n grădină ultima oară liliacul" (traducere de Mihnea Gheorghiu). Poemul lui John McCrae "Pe cîmpurile din Flandra" instituie macul ca simbol al memoriei morţilor din Primul Război Mondial.

Vezi **Pansea, Mac, Violetă.**

Fluier de păstor *vezi* **Fluier**

Fluier, Flaut, Trestie, Fluier de păstor

Grecii şi romanii aveau multe feluri de instrumente de suflat, făcute din numeroase materiale diferite şi cîntau la ele cu multe ocazii diferite. Grecescul *aulos*, de exemplu, tradus de obicei, dar în mod greşit, "flaut" (în realitate era oboi), putea acompania marşuri, dansuri şi cîntece corale; Platon şi Aristotel considerau că el îi poate arunca pe ascultători într-o frenezie religioasă, deşi alţii lăudau efectul lui liniştitor, meditativ. (În Biblie, fluierele sînt folosite atît pentru jelire, cît şi pentru bucurie.) În literatură, instrumentele de suflat apar într-o varietate similară de ocazii, ca atunci cînd Agamemnon priveşte cîmpia plină de focurile de tabără troiene şi aude oboaiele şi naiurile (syrinx) (*Iliada* 10.13) sau cînd oboaiele şi lirele cîntă la o nuntă (18.495) sau cînd fluierul (*lotos*) acompaniază dansurile extatice ale menadelor (Euripide, *Bacantele* 160). Syrinx-ul a fost născocit de Hermes, potrivit *Imnului* homeric *către Hermes* 512. La Ovidiu, Mercur îl farmecă pe Argus cu fluierele sale şi îi spune cum au fost născocite fluierele: fecioara Syrinx, fugind de Pan, e preschimbată în trestie, care devine apoi un sunet tînguitor cînd Pan geme de disperare, trestii din care el construieşte primele naiuri (*Metamorfoze* 1.677-712; vezi Lucreţiu 5.1382-83). Naiurile sînt cele mai bine deosebite instrumente rustice sau pastorale, dar, cel puţin în vremea lui Teocrit, toate instrumentele de suflat au devenit asimilate unul altuia în lumea pastorală. Fluierul de trestie (în greacă, *kalamos*, în latină, *calamus*, *harundo*), fluierul de păstor (în latină, *avena*), cavalul (în latină, *fistula*) şi alte denumiri au devenit, cu toatele, mai mult sau mai puţin sinonime: fluierul la care cîntă păstorii, *rustica...fistula...avenis* ("fluierul rustic de trestie" *Metamorfoze* 8.191-92).

În tradiţia pastorală engleză, găsim "fluierul de păstor" (Spenser, *Calendarul păstorului* "Ianuarie" 72), "Cînd ciobănaşii zic voios din trişcă" (*Zadarnicele chinuri ale dragostei* 5.2.903, traducere de Ion Frunzetti şi Dan Grigorescu), "fluierul arcadian, / De pastorală trestia lui Hermes" (Milton, *Paradisul pierdut* 11.132-33, traducere de Aurel Covaci), "fluier" (*Lycidas* 88, traducere de Petre Solomon), "un fluier de fir de pai" (Wordsworth, "Ruth" 7) şi "Un fluier ciobănesc! Firesc răsună" (Byron, *Manfred* 1.2.48, traducere de Virgil Teodorescu), ca să menţionăm numai cîteva. Într-o sinecdocă evidentă, fluierul ar putea reprezenta însăşi poezia pastorală: Spenser anunţă că trebuie "să-şi schimbe Fluierul" cu trîmbiţa epicii (*Crăiasa zînelor* 1 Prologul 1). În sonetul lui despre Torquato Tasso, Marino numeşte fluierul, lira şi trîmbiţa ca reprezentînd cele trei genuri ale poeziei lui Tasso.

În "Introducerea" la pastoralele *Cîntece ale inocenţei* ale lui Blake,

cîntăreţul din fluier face aşa: "luai o trestie goală", materialul pentru fluier, dar "am cioplit condei din ea" (traducere de Tudor Dorin), cu care să-şi scrie cîntecele voioase.

Fluture Numai ca să treci în revistă cuvintele expresive şi foarte diferite pentru "fluture" în limbile europene înseamnă să alcătuieşti un mic poem: *papillon* (franceză), *farfalla* (italiană), *mariposa* (spaniolă), *Schmetterling* (germană), *butterfly* (engleză). Cuvîntul englezesc evocă expresia răsunătoare "a bate din aripi"; în engleza veche, el era la fel de fermecător: *fifoldara*, înrudit, probabil, cu latinescu *papilio*, poate dintr-o rădăcină însemnînd "a clătina" sau "a bate din aripi".

În Grecia, se pare că existau puţini fluturi frumos coloraţi, iar termenul grecesc pentru aceştia se referea şi la molii, dar este cel mai interesant dintre termeni: "aşa-numitul *psyche*", după cum atît Aristotel, cît şi Platon o afirmă (*Historia Animalium* 551a14, *Moralia* 2.636c), acelaşi cu cuvîntul pentru "suflet". Picturile de pe vasele greceşti prezintă adesea un fluture părăsind gura unui muribund. Ovidiu se referă la *ferali... papilione*, "fluturi funerari" (*Metamorfoze* 15.374), pentru că aceştia erau adesea înfăţişaţi pe morminte. Ideea este că sufletul suferă o metamorfoză la moarte, lăsînd în urmă starea pămîntească larvară, ca să se înaripeze într-o formă glorioasă. Ea a fost adoptată în iconografia creştină ca simbol al reînvierii. "O, creştini", deplînge Dante, "nu ştiţi că sîntem larve / născute spre-a ne transforma într-un angelic fluture?" (*Purgatoriul* 10.124-25).Cînd partea nemuritoare a lui Faust se înalţă la Rai, Băieţii Fericiţi cîntă: "Nimfă, cu-atingere / Bucuroasă-l primim" (Goethe, *Faust, Partea II* 11981-82, traducere de Ştefan Aug. Doinaş). Sufletul se înalţă la Rai, după Wordsworth, ca "în faţa ochilor / Se înalţă pe boare fluturele" (*Călătoria* 4.391-92).

Povestea lui Cupidon şi a lui Psyche (în *Măgarul de aur* al lui Apuleius) nu implică imagini de fluture, deşi prezentări ale lui Psyche, începînd cu secolul al treilea î.Hr., îi atribuie aripi de fluture. În al său *Muiopotmos sau Soarta unui fluture*, Spenser o face pe geloasa Venus care, amintindu-şi de iubirea dinainte a fiului ei pentru Psyche, o transformă pe nimfa Astery într-un fluture. În a sa "Ode to Psyche", Keats vede "aripile-ţi strălucitoare / Fluturînd printre nevolnicii Olimpieni" (41-42). Shelley ne aminteşte de simbolismul tradiţional atunci cînd descrie un cocon ca pe un "mormînt antenatal / În care fluturii visează la viaţa care trebuie să vină" ("Sensitive-Plant" 2.53-54). Cînd un fluture dispare în vîntul de octombrie care bate spre mare, Lawrence strigă: "Adio, adio, suflet pierdut!" ("Butterfly").

Uneori, un fluture e un mesager, un fel de înger care aduce grație sau o schimbare de stare. Umila Lilly a lui Blake este "Atît de slabă, că poleitul fluture arareori mi se așează pe cap. Și totuși, vizitată sînt din ceruri" (*Book of Thel* 1.18-19). În două poeme timpuri ale lui Frost, un fluture îi aduce un moment de încîntare în mijlocul tristeții ("Tuft of Flowers", "My Butterfly").

E un loc comun că copiii aleargă după fluturi. Oamenii îl urmează pe Coriolan "fără teamă, / Precum băieții cari vînează fluturi" (*Coriolan* 4.6.94-95, traducere de Tudor Vianu). Vederea unui fluture reînvie în Wordsworth amintirii timpului în care el și sora lui alergau după ei ("To a Butterfly").

Un curtean filfizon sau îmbrăcat extravagant e un fluture. Asta pare să fie ceea ce vrea să spună Lear atunci cînd prevede că el și Cordelia vor rîde "Privind cum joacă-n aer fluturașii" (5.3.12-13, traducere de Mihnea Gheorghiu). Pope declară: "Curtenii sînt Fluturi vopsiți, / Ce bat din aripi pentru-o zi" (*Către Moore* 17-18). Gay întreabă: "Și ce-i un fluture? Cel mult / Omidă, travestită" (*Fabule* 1.24.41). Shelley îi disprețuiește pe "Acei fluturi auriți / Care, încălzindu-se de la strălucirea curții, / Se îngrașă din corupție" (*Zîna Mab* 3.106-08). Unul din personajele lui Byron numește un bărbat "un biet fluture de curte, / Care dă din aripi în alaiul unui monarh"(*Sardanapalus* 90-91).

Din cînd în cînd, poeții și-au numit poemele fluturi. Jean de Sponde își adresează versurile ca pe niște "prea-iubiți fluturi, odoare ale sufletului meu" ("Elegy"). Tennyson relatează: "din frazele lucrate cu durere / zboară în sus un gînd vesel, /Armonios cumpănit de-o aripă grațioasă" (*In Memoriam* 65.6-8). Schumann a scris o serie de poeme numită *Schmetterlinge*, iar apoi a compus o suită de piese dansante pentru pian numită *Papillions* (op. 2), pe care a conceput-o ca pe un bal mascat transformat în muzică; cuvîntul german pentru "mască" este aici *Larve*, ceea ce înseamnă și "larvă". Chopin a scris, la rîndul lui, un *Étude* (opus 25, nr.9) numit *papillion*. *Papillion* însemna și o foaie de hîrtie prinsă într-o carte.

Fluture de noapte *vezi* **Fluture**

Foc Focul este atît de important pentru viața omului și vine sub atît de multe forme – soarele și stelele, fulgerul, vulcanii, scînteia cremenei, buștenii care ard în vatră, lumînările, opaițele, incendiile de mari proporții ale unui oraș sau ale unei păduri – încît semnificațiile lui simbolice în literatură sînt la fel de numeroase ca și formele pe care le poate lua o flacără. Într-adevăr, formele lui

mereu-schimbătoare i-au sugerat lui Heraclit că el este *arche* sau substanţa fundamentală a lumii, focul pe care Hopkins îl celebrează în "Acea natură e un foc heraclitic": "Alimentat de milioane de ani, sfîntul foc al naturii continuă să ardă". Semnificaţiile focului nu sînt numai numeroase, ci, uneori, ambigue: ce combustibili pot arde, ce substanţe folosite la iluminat pot lua vederea şi orbi. Focurile se găsesc pe pămînt, în rai, în iad şi în purgatoriu; ele aduc viaţa şi moartea; ele pot ucide prin ardere de tot.

Aici vom detalia doar cîteva sensuri: focul Domnului din Biblie, focul purgatoriului, focul prometeic al culturii sau intelectului şi focul pasiunii (dorinţei şi mîniei).

Asemeni lui Zeus şi lui Jupiter, Dumnezeul Vechiului Testament trimite fulgerul, "foc din cer de la Domnul" (Facerea 19.24), dar El este legat mult mai intim de alte forme de foc. El pogoară pe Muntele Sinai în foc (Ieşirea 19.18), chipul slavei Domnului era ca un "foc mistuitor" (24.17), îngerul Lui vorbeşte "într-o pară de foc, ce ieşea dintr-un rug" (3.2), în timp ce Domnul Însuşi "v-a vorbit [de pe munte] din mijlocul focului" (Deuteronomul 4.12), "Căci Domnul Dumnezeul tău este foc mistuitor, Dumnezeu zelos" (4.24). Mînia Domnului îi va arde pe păcătoşi, spune Isaia, "după cum paiele sînt mistuite de foc şi iarba uscată de flăcări" (5.24), "iar poporul va ajunge pradă focului" (9.18). De aici nu e decît un pas spre "gheena focului", cu care Iisus ameninţă pe cineva care-şi numeşte fratele nebun (Matei 5.22), "rîul de foc" care e "moartea cea de-a doua" (Apocalipsa 20.14-15). Aceste focuri ale mîniei sînt şi purificatoare, pentru că ele îi nimicesc numai pe cei păcătoşi, pleava. Daniel şi tovarăşii săi nu sînt pîrliţi în "cuptorul cu foc arzător" (Daniel 3.26). Iisus, profeţeşte Sfîntul Ioan Botezătorul, "vă va boteza cu Duh Sfînt şi cu foc"; El va curăţi-i aria Sa, "iar pleava o va arde cu foc nestins" (Matei 3.11-12). Un foc mai benign se găseşte în flăcările Cincizecimii, "împărţite, limbi ca de foc", care au pogorît asupra mulţimii poliglote şi au făcut-o să vorbească "în alte limbi" (Fapte 2).

E un loc comun că iadul e plin de foc, dar merită notat că iadul cel mai bine celebrat literar, *Infernul* lui Dante, nu este învăpăiat în centrul lui; e rece ca gheaţa, pentru că păcatele cele mai mari, acelea ale răutăţii mai degrabă decît ale pasiunii, sînt impasibile. Pe cea mai înaltă terasă din *Purgatoriul* său, totuşi, desfrînaţii păşesc prin foc, dar pier "în foc ca într-o baie" (26.148, traducere de George Buznea), un vers pe care Eliot îl citează în *Ţara pustie* (427). Tot Eliot îmbină în mod izbitor focurile Cincizecimii cu acelea ale Purgatoriului în a sa "Little Gidding": "Porumbelul coborînd spintecă aerul iară / Cu flamă de incandescentă teroare / Despre

care toate limbile declară / Că ne dezleagă de păcat şi eroare. / Singura speranţă, sau poate disperare / Stă în alegerea dintre rug şi rug pe loc, / Spre a fi răscumpăraţi de foc prin foc" (traducere de Aurel Covaci). Focul care distruge casa lui Rochester şi îl orbeşte pe acesta, în *Jane Eyre* al lui Charlotte Brontë, completează un lung ghem de imagini semnificative ale focului; e ca de purgatoriu, curăţindu-l pe eroul byronian de păcatele sale trecute.

Prometeu e "Aducătorul focului" în mitologia greacă, foc furat într-o tulpină de chimen-dulce din Olimp şi dăruit mizerabililor muritori de jos, creaturile lui Prometeu, care trăiseră, asemeni furnicilor, în peşteri întunecate. Focul este deci atît un dar real, crucial pentru adevărata viaţă omenească, cît şi o sinecdocă pentru toate izbînzile culturale, enumerate de Eschil în *Prometeu înlănţuit*: ştiinţa stelelor, numerele, literele, domesticirea animalelor, navigaţia, medicina, prezicerea, mineritul, într-adevăr, "toate artele muritorilor sînt de la Prometeu" (447-506). Focul prometeic din muritori trebuia să-i conducă pe aceştia la studiu temeinic, dar, aşa cum descoperă Berowne şi prietenii lui în *Zadarnicele chinuri ale dragostei* a lui Shakespeare, "Din ochii fetelor am învăţat / Că ei sînt singura academie / În care arde focul prometeic" (4.3.347-49, traducere de Ion Frunzetti şi Dan Grigorescu).

Focul dragostei şi geloziei pătimaşe reprezintă unul dintre cele mai răspîndite simboluri din literatură. Poate că apariţia sa cea mai timpurie este într-un fragment (31) din Sapho, citat de Longinus, în care ea spune "prin mădulare / Foc uşure-ncepe deodată să-mi curgă" (traducere de Maria Banuş), la vederea iubitei sale împreună cu un bărbat. În imitaţia lui Catullus a acestui poem (51), o "flacără subţire" îi străbate mădularele. Şi Horaţiu îl imită, în *Ode* 1.13, unde e "mistuit de focul încet dinăuntru". La porunca lui Venus, Cupidon o "aprinde" pe Dido cu dragoste pentru Aeneas (*Eneida* 1.657, traducere de George Coşbuc); imaginile focului revin pînă cînd focul devine literal, la rugul funerar al sinuciderii ei. Medeea lui Ovidiu plănuieşte un foc puternic pentru Iason (*Metamorfoze* 7.9). Seneca o are pe doica Fedrei care îi cere să-şi stăpînească focul pentru Hippolit (*Fedra* 165). Metafora e dezvoltată amuzant în *Romanul trandafirului* al lui Guillaume de Lorris: "Cu cît se uită un bărbat mai mult la ceea ce iubeşte, cu atît mai mult inima-i e pîrjolită şi stropită de untură" (2345-46). Cu mai multă decenţă, unul din personajele lui Spenser spune o dată: "cînd curajul fierbinte / Al focului dragostei şi bucuria de a fi cavaler / Mi-au ars pentru prima dată pieptul" (*Crăiasa zînelor* 1.2.35). După Cădere, Adam simte că frumuseţea Evei niciodată "În simţurile mele n-a aprins / Dorinţi atîta de nestăpînite" (Milton, *Paradisul pierdut*

9.1031-32, traducere de Aurel Covaci). În *Fedra* lui Racine, regina "a recunoscut-o pe Venus și cumplitele ei flăcări", dar nu putea s-o respingă; acum dorește să-și ascundă "flacăra atît de neagră" de lumină (277, 310). Porphyro al lui Keats călărește peste ținuturile mlăștinoase "Încins de foc de dragoste adîncă" pentru Madeline (*Ajunul Sfintei Agnes* 75-76, traducere de Aurel Covaci).

Odată cu Callimachos, "focul" (*pyr*) putea însemna și obiectul unei pasiuni (*Epigrame* 27.5). Horațiu spune despre un tînăr în chinurile dragostei că "merita o flacără mai bună" (*flamma*) (*Ode* 1.27.20); această odă poate să-l fi inspirat pe Petrarca în a se adresa iubitei sale cu *dolce mio foco* ("prea dulcea mea văpaie") (*Rime* 203, traducere de Eta Boeriu) și pe Boccaccio în a-și numi doamna Fiammetta ("Flăcăruie") în unele din sonetele sale. Aceeași întrebuințare a cuvîntului "flacără" se găsește în cîteva poeme englezești din secolele al șaptesprezecelea și al optsprezecelea, ca și în acest text din "Gînduri dintr-o grădină" a lui Marvell: "Nătîngi ibovnici, pe copac / Scobesc al dragei nume drag" (19-20, traducere de Tudor Dorin). Folosim încă expresia "veche flacără" pentru un fost iubit.

În literatura greacă și latină cineva poate arde și de mînie sau mîndrie. Corifeul din *Oedip la Colonos* al lui Sofocle le întreabă pe Antigona și pe Ismena "De ce-n dureri / Vă mistuiți?", în legătură cu soarta tatălui lor (1695, traducere de George Fotino). Tinerilor din *Norii* lui Aristofan li se interzice să "ardă" (de rușine și mînie, probabil) atunci cînd cineva își bate joc de ei (992). Deoarece flăcările mîniei sînt aproape la fel de obișnuite ca acelea ale dragostei.

În *Iliada*, războinicii sînt mîndri, "Cum îl văzură pe Idomeneu în putere ca focul" (13.312, traducere de George Coșbuc); "Astfel în chip de pîrjol ei tot se trudeau în bătaie" (18.1). Imagini ale focului se amestecă cu imagini ale strălucirii, cum ar fi lumina scăpărătoare a coifurilor și platoșelor (13.322-23) sau lucirea unei stele vătămătoare (5.5-6), și ajung la un apogeu strălucitor odată cu comparația care asemuiește apariția lui Ahile cu un semnal luminos trimis de o cetate asediată (18.207-14) – o prevestire evidentă a soartei Troiei. Focul e chiar personificat ca Hefaistos, care luptă de partea lui Ahile lîngă Rîul Scamander (cartea 21). O expresie latină, *ferrum flammaque*, "fier și flacără", înseamnă "distrugere totală"; am spune "foc și sabie". Priam, de exemplu, vede Asia prăbușindu-se sub foc și sabie (Iuvenal 10.266).

Focul poate simboliza pasiunea de orice natură, orice inflamare a simțirii, chiar a vieții omenești înseși. Și Jane Eyre, și Rochester sînt personaje mîndre – Rochester apreciază "sufletul făcut din foc" al

lui Jane (cap. 24) – în timp ce virtuosul St. John Rivers este "rece ca un aisberg" (cap. 35); multe dintre momentele tainice și emoționante ale romanului se produc în preajma focului. Cînd Gradgrind, în *Timpuri grele* al lui Dickens, o întreabă pe fiica sa Louisa dacă vrea să se mărite cu Bounderby, ea era atît de distrusă de metodele educaționale ale acestuia încît acceptă, dar, în timp ce acceptă, remarcă "fumul apatic și monoton" din căminele din Coketown, un simbol al vieții ei, și adaugă: "Totuși, cînd vine noaptea, Focul arde pînă la capăt, Tată!" (1.15). (*Vezi* Vulcan).

Fort *vezi* Asediu

Fruct *vezi* Măr

Frunză Trei dintre lucrurile cele mai izbitoare despre frunze sînt: că există într-un număr imens, chiar și numai pe un singur copac, că se nasc primăvara și mor toamna și că ruginesc sau zboară cu vîntul. Aceste trăsături, mai ales, au făcut din ele imagini favorite în poezie.

Contrastul familiar dintre apariția și dispariția anuală a frunzelor pe arborii foioși și cvasi-permanența copacilor înșiși determină celebra comparație din cuvîntul lui Glaucos către Diomede: "«Ce mă întrebi oare de neam, inimoase Tidid Diomede? / Cum e cu frunzele, așa-i și cu neamul sărmanilor oameni; / Unele toamna le scutură vîntul și cad ofilite, / Altele codrul le naște-nverzind, dacă dă-n primăvară: / Astfel pe lume și valul de oameni se naște și moare»" (*Iliada* 6.145-49, traducere de George Murnu). Glaucos continuă prezentîndu-și genealogia, ceea ce am numi astăzi "arbore genealogic", cum se cade unui poem în care patronimicele sînt la fel de importante ca numele mici (aici, de exemplu, fiecare erou e numit doar ca fiu al cuiva). Că această perspectivă poate părea prea zeiască pentru un tînăr războinic, el însuși o frunză gata să cadă, e confirmat de reapariția comparației pe buzele lui Apollo, care-i spune lui Poseidon că n-are de gînd să se lupte pentru niște "bieți muritori care-acum în puterea / Vieții ca frunzele-n codru-nfloresc pe pămînt, dac-au hrană, / Rodul cîmpiei, acuma slăbind se destramă ca umbra" (21.457-59). Face parte din amărăciunea Iliadei ca eroii să dobîndească, din cînd în cînd, detașarea de a-și vedea propria viață scurtă așa cum este.

Comparația lui Homer e repetată de Mimnermus: "noi, asemeni frunzelor care cresc în înflorita primăvară ... asemeni lor ne bucurăm de floarea tinereții pentru un scurt răstimp" (2.1-4), de Sofocle: omul are "o viață la fel de scurtă ca frunzele unui svelt plop"

(frag. 593) şi de Aristofan în *Păsările* 686: oamenii sînt "creaturi plăpînde, foarte asemănători cu neamul frunzelor" – o comparaţie potrivită ca să fie făcută de o pasăre.

Shelley elaborează comparaţia din *Zîna Mab* 5.1-15 şi îşi asumă un tablou mai larg, imaginîndu-şi copacii căzînd ca şi frunzele, în timp ce din trunchiurile putrezite răsare o pădure tînără, "întocmai ca aceea / Ce-i dete viaţă prin pieirea ei" (traducere de Petre Solomon) (nota lui Byron citează *Iliada* 6.146 şi următoarele).

Homer menţionează, de asemenea, frunzele (şi florile) ca tipuri de diversitate în rafala sa de comparaţii pentru armatele adunate în jurul Troiei (*Iliada* 2.468), o comparaţie folosită de atunci de mulţi poeţi, ca aceasta datorată lui Apollonius din Rhodos: colchienii s-au îmbulzit spre adunare, şi "asemeni valurilor mării furtunoase / sau ca frunzele care cad pe pămînt din pădurea cu mii de ramuri, / în luna în care cad frunzele" (*Argonautica* 4.215-17). Marlowe foloseşte imaginea, cu o aluzie homerică, pentru Mt. Ida: "Aici, în Alep, cu o armată de oameni, / Stă Tamburlaine, regele Persiei, / Într-un număr mai mare decît sînt frunzele tremurătoare / Ale pădurilor Idei" (*Tamburlaine, Partea a II-a* 3.5.3-6).

Mulţimea frunzelor, caracterul lor muritor şi sensibilitatea lor exagerată la vînt le-au făcut embleme perfecte pentru morţii din lumea de dedesubt. Potrivit lui Bacchylide, cînd Heracle a coborît în Hades a văzut sufletele muritorilor "ca frunzele scuturate de vînt" (*Epinician* 5.63). Aeneas al lui Vergilius întîlneşte în ţinutul lui Dis atîtea suflete cîte "de brumă, la-nceperea toamnei / Frunzele veştede cad" (*Eneida* 6.309-10, traducere de George Coşbuc). Seneca foloseşte comparaţia cu frunza printre multe altele (flori, valuri, păsări migratoare) pentru a scoate în evidenţă marele număr de umbre chemate de Tiresias (*Oedip* 600). Dante vede morţii pe malul Aheronului: "aşa cum toamna veştedele foi / cad rînd pe rînd şi toată-a sa mîndrie / şi-o dă ţărînii pomul înapoi; / / cad rînd pe rînd din reaua-ţi seminţie, / Adame" (*Infernul* 3.112-16, traducere de George Coşbuc). Cu această tradiţie dinaintea lui şi cu un pasaj din Isaia despre ziua răzbunării – "Toată oştirea cerului se va topi, cerurile se vor strînge ca un sul de hîrtie şi toată oştirea lor va cădea cum cad frunzele de viţă" (34.4) – era aproape inevitabil ca Milton să folosească pentru proaspăt căzutele legiuni ale lui Lucifer "Îngeri, / Stînd veştejiţi, ca frunzele de toamnă, / Pe rîuri aşternute-n Vallombrosa" (*Paradisul pierdut* 1.301-5036, traducere de Aurel Covaci).

Tot Isaia asemuieşte viaţa individuală cu o frunză: "Noi toţi am căzut ca frunzele uscate şi fărădelegile noastre ne luau ca vîntul" (64.5). Şi acesta a devenit un loc comun. Ca să luăm unele exemple moderne:

Lamartine se aseamănă pe sine unei "feuille morte" ("frunze moarte") şi roagă vîntul să-l ducă asemeni unei frunze ("L'Isolement"); Hedda Gabler a lui Ibsen, ajunsă acasă după luna de miere, se uită la frunzele aurii veştezite şi simte că e "deja în septembrie" (Actul 1); Margaret a lui Hopkins suferă din cauza "desfrunzirii" crîngului, în timp ce frunzele, "asemeni lucrurilor omului", exprimă "dezamăgirea pentru care a fost născut omul" ("Primăvară şi toamnă").

Un copac poate fi personificat şi i se pot atribui sentimente, frunzele devenind atunci păr, ca la Ovidiu: "Pădurile sufereau pentru Phyllis, lăsînd să le cadă frunzele" (*Ars Amatoria* 3.38); tăierea părului reprezenta ritul obişnuit de doliu.

Uneori o persoană e comparată cu un copac care-şi poate pierde sau nu frunzele. În Biblie: ""Şi va fi ca un pom răsădit lîngă izvoarele apelor, care rodul său va da la vremea sa şi frunza lui nu va cădea" (Psalmii 1.3); "Vor fi ca un stejar ale cărui frunze cad şi ca o grădină fără nici un strop de apă" (Isaia 1.30). Ovidiu şi alţi poeţi antici au comparat viaţa omului cu trecerea anotimpurilor (ca în *Metamorfoze* 15.199-216). Inspirîndu-se din aceste comparaţii, Shakespeare îşi începe unul din cele mai cunoscute sonete (73) aşa: "Tu vezi în mine anotimpul cînd / Pierită frunza, galbenă şi rară, / În ceaţa rece-atîrnă tremurînd / Pe crengi ca-n strane-n care veri cîntară" (traducere de Ion Frunzetti). În scena grădinii din *Richard al II-lea*, care reprezintă o comparaţie detaliată pentru starea Angliei, un servitor, gîndindu-se la Richard, spune: "huzurul / Zăludei primăveri se desfrunzeşte" (*Richard al II-lea* 3.4.48-49, traducere de Mihnea Gheorghiu). Cînd stă în faţa pieirii sale, Macbeth spune: "am trăit destul. Al vieţii drum / Se pierde-n toamna galbenelor foi" (5.3.22-23, traducere de Ion Vinea). Byron simţea că "Mi-s zilele ca frunza-n pragul iernii" şi "Astăzi împlinesc treizeci şi şase de ani" (5). În a sa "Odă a vîntului din Apus", Shelley (ca Lamartine mai sus) îşi imaginează că e o frunză moartă pe care vîntul ar putea-o duce, dar (ca Shakespeare) îşi imaginează că *el* are frunze: "Fă-mă, ca şi pădurea, lira ta – / Ni-s frunzele la fel de căzătoare!" (57-58, traducere de Petre Solomon).

În cîteva limbi, "foaie" serveşte şi ca pagină sau pagină dublă a unei cărţi (de exemplu, în franceză *feuille*, *feuillet*, în germană *Blatt*), ca atunci cînd spunem că "întoarcem o nouă foaie " – un sens irezistibil pentru a fi exploatat de scriitori. Du Bellay îşi imaginează versurile ca pe nişte frunze moarte (*feuillards*), împrăştiate de vînt ("Nu altcineva decît preoteasa nebună"). În Sonetul 17, Shakespeare îşi consideră "Aceste file galbene de vreme" nişte "moşi flecari" (traducere de Ion Frunzetti). Shelley îi cere vîntului din Apus "Fă-

mi gîndurile veştede să zboare / Ca nişte frunze-n lume, spre-a grăbi / O nouă Naştere!" (63-64, traducere de Petre Solomon). Poate că o sursă îndepărtată pentru această metaforă este comparaţia lui Horaţiu care asemuieşte cuvintele schimbătoare (vocabularul) unei limbi cu căderea şi regenerarea funzelor (*Ars Poetica* 60-62).

Era un loc comun al criticii romantice că poezia trebuia să vină în mod spontan, ca şi cum ar fi crescut organic din poet. Keats scria "dacă Poezia nu vine la fel de natural ca Frunzele pentru un copac, mai bine ar trebui să nu vină deloc" (Scrisoare către Taylor, 27 februarie 1818). Această metaforă, îmbinată cu sensul apropiat de jocul de cuvinte de "foaie", stă în spatele unor titluri ca *Frunziş* al lui Leigh Hunt, *Feuilles d'Automne* al lui Hugo şi *Fire de iarbă* al lui Walt Whitman.

Fulger Zeii cereşti ai evreilor, grecilor şi romanilor se manifestau prin fulgere şi tunete. Cînd Domnul pogoară, "erau tunete şi fulgere şi nor des pe Muntele Sinai" (Ieşirea 19.16). Cîntarea de mulţumire a lui David spune că "Slobozit-a săgeţile Sale şi a împrăştiat pe vrăjmaşi, / Înmulţitu-Şi-a fulgerele şi i-a pus pe fugă" (II Regi 22.15); în Psalmul 143.6, El aruncă, de asemenea, săgeţi şi fulgere în paralel (vezi 76.17), pentru că fulgerul reprezintă arsenalul Domnului. În Ziua Judecăţii, vor fi multe tunete, fulgere şi cutremure (Apocalipsa 4.5, 8.5 etc.), iar Fiul Omului va veni "precum fulgerul iese de la răsărit" (Matei 24.27).

Fulgerul luminos e arma caracteristică a lui Zeus (Homer, *Iliada* 11.66), şi unul din epitetele sale homerice este "iubitorul de fulgere" (16.298). La Hesiod, el are trei arme, dacă e posibil: tunetul, fulgerul şi "flacăra zeiască" (*Teogonia* 854, traducere de Ion Acsan). Pindar îl numeşte pe Zeus "stăpîn peste mersul neobosit de tunet" şi "domnitorul mîniei tunetului / Şi al fulgerului" (*Olympianice* 4.1, *Pythianice* 6.24, traducere de Ioan Alexandru). Jupiterul roman îngrozeşte, de asemenea, cu fulgerul (Vergilius, *Eneida* 1.230); vulturul lui este "truditorul înaripat al trăznetului" (Horaţiu 4.4.1). Şi în greacă, şi în latină, verbele "tună" şi "fulgeră" pot lua fie o formă impersonală ("tună"), fie cu Zeus / Jupiter ca subiect personal (*vezi* **Ploaie**). Cînd Semele l-a rugat pe Zeus să se manifeste fără să se deghizeze, el a venit ca fulger luminos şi a nimicit-o (Euripide, *Bachantele* 3).

Acest caracter teofanic sau de revelare a divinităţii, al fulgerului pare îndeajuns de natural pentru cei care cred în zei, dar e interesant să reţinem cuvîntul "trăznit" în engleză chiar cînd nu există nimic divin în chestiune. Cuvintele noastre (în engleză, *n.t.*)

"uimitor" şi "năucit" derivă din latinescul *tonere*, "a tuna". Fulgerul poate reprezenta acum orice revelaţie, deşi ceva din caracterul lui divin rămîne. Libertatea scînteiază ca fulgerul în "Odă libertăţii" a lui Shelley şi împrăştie "un foc contagios" (4). Byron îşi imaginează că dacă ar putea să întrupeze "Tot ce e viu în mine-ntr-un cuvînt", "Cuvîntul *Fulger* s-ar numi" (*Pelerinajul lui Chide Harold* 3.905-11, traducere de Aurel Covaci). O strălucire de fulger revelează ceva care rupe vraja în faţa îndrăgostitului, în "Fulgerul" lui Lawrence: "fulgerul a limpezit totul!"

Deoarece fulgerul e adesea despicat – Cowper, de exemplu, scrie despre "focuri despicate / Se aruncă oblic faţă de Pămînt" ("O furtună cu trăznete" 28-29) – Dickinson poate să-l şi îmblînzească spiritual, spunînd "Fulgerul e o Furculiţă galbenă / De pe Mesele din cer / Scăpată de degete nepricepute", şi să-i redea aura sublimă numindu-l "Instrumentul Întunericului / Revelat ignoranţei" (Nr. 1173).

Ca organe ale revelaţiei, ochii "licăresc" sau "scînteiază" sau aruncă fulgere" în dragoste sau mînie, cel puţin de la Sofocle încoace, care scrie "Aşa e vraja dragostei, un fel de fulger al ochilor" (frag. 474). La Aristofan, un războinic are "priviri de fulger" (*Acharnienii* 566). Imogena lui Shakespeare "Priviri azvîrle-n preajmă fiica mea / Asupra fraţilor găsiţi, asupră-mi. / Se uită spre stăpîn, învolburînd / O voioşie peste toţi răsfrîntă!" (*Cymbeline* 5.5.394-96, traducere de N. Argintescu-Amza). Întorcînd modul şi cursul, Byron vede o furtună noaptea la fel de frumoasă "ca negrii ochi de brună / Străfulgerările arzînd feeric!" (*Pelerinajul lui Chide Harold* 3.862-63, traducere de Aurel Covaci). (*Vezi* **Ochi.**)

Furnică Furnica este cunoscută pentru înţelepciunea, prudenţa sau prevederea ei. "Du-te, leneşule, la furnică", sfătuiesc Pildele lui Solomon; "vezi munca ei şi prinde minte!"(6.6). "Furnicile, neam fără putere, care îşi agonisesc vara hrana lor" (30.25).

Hesiod numeşte "furnica prevăzătoare care strînge roade" (*Munci şi zile* 778, traducere de Ion Acsan). Vergilius spune că "furnica se teme de bătrîneţea săracă" (*Georgicele* 1.186). Horaţiu dezvoltă: "micuţa furnică, cu o imensă hărnicie... / cară cu gura tot ce poate şi adaugă la grămada / pe care o ridică, făcînd prin aceasta, conştiincioasă şi grijulie, provizii pentru viitor"(*Satire* 1.1.33-35). Printr-o dublă comparaţie, Ovidiu citează o coloană de furnici ducînd grăunţe şi un roi de albine zburînd peste cimbru (*Ars Amatoria* 1.93-96). Printre înzestrările pe care fiecare animal le-a împrumutat omului, potrivit lui Sidney, furnica i-a dat "hărnicie"

(*Trei egloge* 66.93). Milton spune: "Era întîi furnica strîngătoare, / Prevăzătoare întru viitoru-i,... / ...Unindu-şi triburile populare / În obşti" (*Paradisul pierdut* 7.485-89, traducere de Aurel Covaci). Sălbatica natură, spune Wordsworth, "îi dă furnicii / Prevederea şi inteligenţa care face / Micile creaturi puternice prin asociere" (*Călătoria* 4.430-32). Fabula harnicei furnici şi a greierului neprevăzător merge înapoi la Esop.

Latura socială a furnicii, remarcată de Milton şi Wordsworth, parte dezgustătoare, cercetată de Wordsworth însuşi, atunci cînd descrie Londra ca pe un "monstruos muşuroi de furnici pe cîmpia / Unei prea ocupate lumi!" (*Preludiul din 1805* 7.149-50). Baudelaire numeşte Parisul *Fourmillante cité*, "Cetate-nvolburată" (traducere de Al. Hodoş) (de la *fourmi*, "furnică") ("Les Sept Viellards"), într-un vers pe care T.S. Eliot îl adnotează în *Ţara pustie* (60).

Furtună *vezi* **Vînt**

G

Galben Termeni diferiţi pentru nuanţele gălbui în literatura greacă şi latină sînt aplicaţi părului, grîului, nisipului, zorilor, soarelui şi aurului. În literatura modrnă, este, în mod frecvent, culoarea distinctivă a toamnei sau a culesului. Personificarea lui Spenser a Toamnei este "toată în veşminte galbene" (*Crăiasa zînelor* 7.7.30). Shakespeare are "toamnă galbenă" (*Sonete* 104), Thomson "luciul galben al Toamnei" ("Toamna" 1322); crîngul e galben în "Toamna" lui Pope (75). Legată de această întrebuinţare este "toamna galbenelor foi" a perioadei în care a căzut Macbeth (5.3.23, traducere de Ion Vinea); timpul va afecta şi "Aceste file galbene de vreme" (*Sonete* 17, traducere de Ion Frunzetti)

Galbenul poate fi un semn de boală, ca şi de vîrstă, mai ales gălbinarea (de la francezul *jaune*, "galben"), o maladie care afectează bila galbenă. Metaforic vorbind, cînd cineva e galben, e gelos, invidios sau bilios (irascibil) (*vezi* **Umoare**); vorbind despre criticii care vînează greşeli, Pope declară: "totu-i pare galben Ochiului Pizmei" (*Eseu despre critică* 559). În punctul culminant al *Romanului Trandafirului*, Jean zmulge trandafirul în ciuda "Geloziei cu toată cununa ei de gălbinele" (21741-42); Chaucer imită asta prin "năuc de gelozie" (*Povestirea Cavalerului* 1928-29, traducere de

B.C.U. LITERE

Dan Duțescu). În versiunea sa comică la *Oedip*, Shelley o are pe Hymen, cea îmbrăcată de obicei în culoarea șofranului, "îmbrăcată în galbenă gelozie" (1.283). Browning vorbește despre "să faci Invidia să-ngălbenească" ("La «Sirena» 143).

În anumite țări, în timpul Evului Mediu, trădătorii și ereticii erau puși să poarte galben; evreii purtau o stea galbenă, practică reimpusă de regimul nazist. Picturile care-l înfățișează pe Iuda îl prezintă adesea în veșminte galbene.

Vezi **Aur, Gălbinele.**

Gălbinea Deși numele acestei flori viguroase galbene sau portocalii pare să însemne "aurul Mariei" ("Mary's gold", în engleză, floarea numindu-se "marigold", *n.t.*), semnificația ei simbolică obișnuită are de-a face cu caracterul ei heliotropic sau de urmărire a soarelui. Ea "se deschide și se închide odată cu soarele", după Nashe (*Călătorul nenorocos* 9). Un nume de-al ei în latina modernă era *solsequium*, "urmărind soarele", de unde francezul *souci*. Shakespeare o invocă într-o comparație pentru gloria trecătoare a curtenilor care depind de favoarea monarhului: "Cei răsfățați de prinți se-nfoaie-n pene, / Dar numai cît zorelele pe soare" (*Sonete* 25, traducere de Ion Frunzetti). Ronsard se compară pe sine cu o "Soucy" "care moare și-și lasă capul istovit / cînd nu se mai bucură de soare", dar e renăscută în zori, cînd soarele – ochiul iubitului – o luminează ("Fantaisie à sa Dame" 39-50 în *Premières Poésies*).

Heliotropismul gălbinelei a fost figurat inevitabil ca dragostea dintre floarea femeie și soarele bărbat. Cînd Perdita lui Shakespeare trece în revistă florile, ea include gălbineaua, "floarea ce cu soarele apune / Și-n lacrimi se trezește cînd răsare" (*Poveste de iarnă* 4.3.105-06, traducere de Ion Vinea), în timp ce Drayton numește "gălbineaua, iubita prietenă a lui Phoebus" (*Endimion și Phoebe* 63). Carew dezvoltă ideea: "Remarcă cum sfioasa dimineață, în zadar, / Curtează drăgăstoasa gălbinea / Cu suflări de vînt șoptite și ploaie tînguitoare; / Și ea refuză să se desfacă. Dar cînd Planeta zilei / Se apropie cu raza sa puternică, Atunci ea se desface, atunci primește / Razele-i calde în frunzele-i virgine" ("Îndrăzneala în dragoste"). Keats se adresează: "Tu, arzătoare gălbinea" și "Stăteam în vîrful picioarelor" (48). Deși nu e o gălbinea, descrierea făcută de Ovidiu lui Clytie după ce aceasta devine plantă stă în spatele acestor pasaje moderne (*Metamorfoze* 4.259-270).

Erasmus Darwin scrie, în Canto 3 al *Iubirii Plantelor*, că gălbinelele emit, uneori, seara, scînteieri de lumină, ca și cum ar înapoia razele pe care le-au primit în tot cursul zilei. Coleridge încheie ale sale

"Versuri scrise la Shurton Bars" făcînd aluzie la acest fenomen: "Se spune că la ceasul de seară al Verii / Floarea de culoarea aurului / Scînteiază o frumoasă flacără electrică: / Şi la fel va scînteia ochiul meu încărcat de dragoste / Cînd întregul extaz al inimii / Se împrăştie iute prin corp!" (91-96). S-ar putea ca Gosse să se refere la scînteiere în a sa "Floare de gălbinea": "Şi am găsit floarea pe care-o iubea ea, Ale cărei frunze arzătoare zăvorau soarele; / Ca să-i urmărească toată ziua mersul se mişcă, /Şi visează la el cînd ziua s-a sfîrşit" (13-16).

Romanul trandafirului descrie Gelozia ca purtînd o *chapel de soussie*, o "cunună de gălbinele" (21741-42); Chaucer imită asta în *Povestirea Cavalerului* (1928-29). Galbenul e o culoare tradiţională a geloziei, iar acest sens e însoţit de jocul de cuvinte cu *souci*, "grijă" sau "îngrijorare". (*Vezi* Galben.)

Blake se foloseşte de cunoscuta robusteţe şi cunoscutele puteri regeneratoare ale gălbinelei de grădină atunci cînd iubitoarea lui eroină Oothoon întîlneşte pe cineva care-i spune: "blîndă Oothoon, smulge-mi tu floarea / O altă floare se va ivi" (Viziunile Fiicelor Albionului 8-9); ea face aşa, şi este atunci întărită împotriva violului pe care-l suferă la scurtă vreme. Ea devine apoi emblema dragostei lipsite de gelozie.

Gîscă Gîştele sălbatice migratoare sînt menţionate accidental de două ori de către Homer, şi o dată el asemuieşte un războinic printre duşmani cu un vultur printre gîşte (*Iliada* 17.460). Gîştele domestice, totuşi, joacă un semnificativ rol simbolic în *Odiseea*. În timp ce îi vizitează pe Menelau şi pe Elena, Telemah vede un vultur de munte ducînd o gîscă albă dintr-o ogradă; Elena interpretează prevestirea în sensul că Ulise se va întoarce acasă şi se va răzbuna pe peţitori (15.160-78). Aceleaşi semnificaţii sînt dezvoltate în visul Penelopei, în care douăzeci de gîşte domestice sînt ucise de un vultur de munte, care apoi vorbeşte, spunîndu-i că el e soţul ei, iar gîştele – peţitorii (19.535-53). Peţitorii s-au îngrăşat singuri trîndăvind în casa lui Ulise; nu vor fi pe potriva vulturului.

Gîştele pot părea proaste, nefericite sau neajutorate: "Gîscă" înseamnă "prost" sau "tîmpit" în multe limbi moderne, iar Chaucer foloseşte adjectivul "ca o gîscă" pentru oamenii care visează lucruri care n-au existat niciodată (*Troilus* 3.583). Dar romanii erau recunoscători gîştelor de pe Capitoliu, al căror gîgîit i-a avertizat pe cetăţeni asupra unui atac prin surpriză al galilor, în 390 î.Hr. La acest eveniment se face referire în *Eneida* 8.655 a lui Vergilius; Ovidiu îl menţionează în *Metamorfoze* 2.539 şi în *Fasti* 1.453. Ovidiu

se referă și la gîște ca buni paznici: ele sînt "mai agere decît cîinii" (*Metamorfoze* 11.599; vezi și 8.684). În al său catalog al păsărilor, Chaucer înșiruie "Străjera gîscă" (*Divanul Păsărilor* 358, traducere de Dan Duțescu), iar Sidney sugerează, poate, această virtute atunci cînd numește "bunele intenții ale Gîștei" ca fiind caracteristice (*Primele egloge* 10.80).

Cel puțin din secolul al șaptesprezecelea, expresia "toate gîștele lui sînt lebede" a însemnat "el își vede sau faptele mai mari decît sînt". Ea stă în spatele remarcii usturătoare a lui Byron, legate de poetul Landor, care "Din al lui Southey gîscă face lebădă" (*Don Juan* 11.472, traducere de Aurel Covaci), și poate și în spatele "Invectivei împotriva lebedelor" a lui Stevens, care începe așa: "Sufletul, o, gînsaci, zboară dincolo de parcuri". Vezi **Lebădă.**

Sursa versurilor pentru copii numite "Mama Gîscă" poate fi urmărită pînă în Franța secolului al șaptesprezecelea ("Mère Oye") și, poate, mai înainte, pînă la o germană "Frau Gosen".

Cînd Stephen Dedalus al lui Joyce meditează la timpul petrecut în Franța, își amintește de un tînăr irlandez care era "Fiul unei gîște sălbatice" (*Ulise*, "Proteu"). Gîștele sălbatice erau irlandezii care emigraseră în Franța sau Spania după înfrîngerile pe care le suferiseră din partea englezilor, mai ales în Bătălia de la Boyne, din 1690.

Grădină Grădinile cu cea mai mare influență din literatura occidentală sînt amîndouă biblice: grădina Edenului și "grădina încuiată" din Cîntarea Cîntărilor (4.12).

"Apoi Domnul Dumnezeu a sădit o grădină în Eden, spre răsărit" (Facerea 2.8) – "Eden", prin tradiție, înseamnă "desfătare" sau "abundență" – cu un rîu și arbori plăcuți purtînd fructe comestibile (9-10). Cînd Adam și Eva au mîncat din Pomul Cunoașterii, ei au fost izgoniți din grădină, și a început istoria omenirii. Nu se spune nimic despre redobîndirea grădinii pînă cînd Isaia scrie: "Iar Domnul va mîngîia Sionul... El va preface pustiul lui în rai și pămîntul lui neroditor în grădina Domnului" (51.3), după care s-au întrezărit mari speranțe mesianice.

Nicăieri în Biblia ebraică nu se găsește această grădină numită Paradis. "Paradis" vine de la grecescul *paradeisos*, pe care cei care au scris Septuaginta (Vechiul Testament grecesc) obișnuiau să-l traducă prin "grădină", în Facerea; cuvîntul grecesc vine de la cuvîntul din persana veche *pairi-daeza*, "înconjurat de zid", "împrejmuire", iar apoi "parc" sau "grădină". Ebraicul de mai tîrziu *pardes*, împrumutat din persană, este folosit de trei ori în Vechiul

Testament penttru diferite grădini sau livezi, inclusiv pentru aceea din Cîntarea Cîntărilor (4.13). În Noul Testament, "paradis" înseamnă regatul din ceruri. Iisus îi spune unuia dintre cei crucificaţi odată cu El: "astăzi vei fi cu Mine în rai" (Luca 23.43). Sfîntului Ioan Teologul i se spune, de către Hristos, să zică "Celui ce va birui îi voi da să mănînce din pomul vieţii, care este în raiul lui Dumnezeu" (Apocalipsa 2.7).

Grădina din Cîntarea Cîntărilor este una metaforică şi erotică: "Eşti grădină încuiată, sora mea, mireasa mea, fîntînă acoperită şi izvor pecetluit" (4.12); "Venit-am în grădina mea, sora mea, mireasa mea!" (5.1); "Iubitul meu în grădina lui s-a dus, în straturi d-aromate pline, să-şi pască turma acolo şi crini frumoşi s-adune" (6.2). Poate încă de la literatura sumeriană, cuvîntul pentru "grădină" a simbolizat trupul femeii; grecescul *kepos* şi latinescul *hortus* erau folosite din cînd în cînd cu referire la părţile intime ale femeii. Totuşi, erotismul franc al Cîntării Cîntărilor a constituit o dificultate atît pentru teologii evrei, cît şi pentru cei creştini. Deşi era considerată a fi un cîntec de nuntă al lui Solomon şi al femeii Sulamita, era luată în sens alegoric, ca nunta Domnului cu Israel sau a lui Hristos cu sufletul, biserica sau Fecioara Maria. "Tu, o, Fecioară, eşti o grădină încuiată", scria Sfîntul Ambrozie, "păstrează-ţi roadele". Unii teologi protestanţi erau atît de stînjeniţi de Cîntarea Cîntărilor încît au ajuns să afirme că nu avea decît o semnificaţie alegorică, asemeni unui cod sau unei şarade. În orice caz, limbajul senzual al Cîntării Cîntărilor a intrat în liturghia creştină şi, apoi, în literatură. De exemplu, un poem atribuit lui Donne, adresat Sfintei Fecioare, începe aşa: "O, grădină plină de Rod, şi totuşi nelucrată niciodată".

Dar grădina şi-a continuat viaţa literară atît ca loc de desfăşurare, cît şi ca simbol al întîlnirilor de dragoste. Shakespeare face vechea echivalare explicită atunci cînd îşi îndeamnă prietenul să aibă copii: "Ce pajişti nenuntite, azi, de plug / N-ar vrea sămînţa viitoarei flore / Să ţi-o rodească-n brazde din belşug?" (*Sonete* 16, traducere de Ion Frunzetti); şi, mai amănunţit, a sa Venus îl ispiteşte pe Adonis: "Voi fi păşunea, cerbul meu vei fi. / Poţi paşte-oriunde, -n munte sau în vale: / Şi-al buzelor colnic de-i ars de soare, / Te-aşteaptă-n vale darnice izvoare" (*Venus şi Adonis* 231-34, traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu). Multe alte grădini literare simbolizează viaţa erotică sau senzuală, fără astfel de desene explicite, cum ar fi Grădina Plăcerii din *Romanul trandafirului*, Umbrarul Fericirii din *Faerie Queene* a lui Spenser (2.12) sau, mai puţin explicit, grădina în care Julien o seduce pe Doamna de Rênal, în *Roşu şi Negru* al lui Stendhal. Cum Guyon stîrpeşte Umbrarul Fericirii, băiatul Wordsworth calcă "ungherul drag" unde cresc alunii, o "scenă

virgină" ("Cules de alune" 16-21). Un context mai larg pentru acest simbol, bineînțeles, este vechea tradiție a "pămîntului nuntit" (în ebraică, *beulah*) sau "pămîntului virgin", care trebuie cucerit și "cultivat". (*Vezi* Natură.)

Semnificația grădinilor se suprapune, de asemenea, cu aceea a umbrarelor, crîngurilor, livezilor și a altor locuri plăcute. Într-o tradiție care începe cu grădina lui Alcinous, în *Odiseea* 8 a lui Homer, pentru *locus amoenus*, latinescul pentru "loc plăcut" sau "plăcere", se acordă descrieri tot mai amănunțite. Unele dintre convenții (pomi umbroși, un izvor sau un pîrîu, flori, păsări) pătrund între descrierile creștine ale grădinii Edenului.

Profeția lui Isaia, conform căreia Sionul va deveni grădina Domnului, pare, la urma urmei, să stea în spatele scenei din *Richard al II-lea* al lui Shakespeare, unde Grădinarul folosește termeni din natură ca să-și descrie îndatoririle, după care I-ul Servitor îl întreabă de ce trebuiau să păstreze grădina în ordine: "Cînd doar grădina-ntreagă-a țării noastre, / De mare-nconjurată, ca zăplaz, / De buruieni, sărmana-i cotropită, / Cînd florile-i se-năbușă prin straturi, / Iar pomii de omidă-s plini; prăpădul / Domnește-n ea, și bunele-i legume / Sînt roase, din adînc, de coropișniți?" (*Richard al II-lea* 3.4.43-47, traducere de Mihnea Gheorghiu). Pentru Hamlet, această lume (și, în particular, Danemarca) este "o grădină neplivită, / Dînd în sămînță; ce-i din fire hîd / A năpădit-o toată!" (*Hamlet* 1.2.135-37, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi).

"Subiectul" Bibliei – de la pierderea Edenului pămîntesc, în cel de-al treilea capitol din Facerea, pînă la promisiunea Ierusalimului ceresc, în capitolul final al Apocalipsei – este și subiectul, mult mai succint, al *Paradisului pierdut* al lui Milton. "Dintîia omului neascultare", începe acesta, "Și fructul pomului oprit, al cărui / Gust ucigaș aduse-n Lume moartea, / Năpasta noastră grea, pierdut Edenul, / Pînă cînd alt Om, mult mai mare, iară / Acest pămînt al binecuvîntării / Ni-l va reda prin sfîntă mîntuire" (1.1-6, traducere de Aurel Covaci); se încheie după ce Arhanghelul Mihail îi spune lui Adam: "Avînd în tine însuți un alt Rai / Cu mult mai fericit decît acesta", în timp ce Adam și Eva "trecură prin Eden, / Pe calea lor sihastră apucînd" (12.586-87, 649). Acest model, cu interiorizarea Edenului pierdut, guvernează subiectele multor lucrări ale literaturii moderne. Poemul epic autobiografic al lui Wordsworth, *Preludiul*, începe cu un moment edenic – "O, e binecuvîntare în această boare / Care bate dinspre cîmpurile verzi" (1.1-2) – și curînd își descrie copilăria edenică în termeni de grădină: "Un minunat timp al semănatului a avut sufletul meu și am crescut / Stimulat și de frumusețe, și de frică, / Mult favorizat la locul meu de

baştină şi nu mai puţin / În acea iubită vale în care, peste puţin timp, / Am fost transplantat" (1.305-09). El trece prin pustiul angajamentelor şi dezamăgirilor politice, îşi pierde şi-şi redobîndeşte imaginaţia (cartea 11), şi încheie jurîndu-se că el şi Coleridge îi vor învăţa pe alţii "cum devine mintea omului / De o mie de ori mai frumoasă decît pămîntul / Pe care omul sălăşluieşte" (13.446-48); toată varianta din 1805). "Hanul Kubla" al lui Coleridge se inspiră puternic din Edenul lui Milton (cartea 4) pentru descrierea lui Xanadu, a grădinii închise de plăceri a împăratului, care e pierdută (se pare) prin război, dar care poate fi redobîndită prin muzică de către un poet care a "sorbit ... laptele din paradis". Numeroasele umbrare ale lui Keats, pentru a scăpa de febra şi agitaţia lumii, includ poezia însăşi, "Toate poveştile minunate", lucruri frumoase care "vor continua să păstreze / Un umbrar liniştit pentru noi" (*Endymion* 1.1-24). *Grădina secretă* a lui Burnett nu e singură printre cărţile copiilor care se concentrează asupra unui paradis secret. Cele *Patru cvartete* ale lui T.S. Eliot încep cu o evocare a unei grădini de trandafiri, "lumea noastră dintîi", unde "frunzişurile erau pline de copii" ("Burnt Norton" sec.1) şi se încheie cu speranţa că putem auzi din nou "copiii căţăraţi în măr" şi "Va fi să ajungem de unde am pornit / Şi să cunoaştem locul pentru prima dată" ("Little Gidding" sec.5, traducere de Aurel Covaci).

O contribuţie la acest model şi-a adus şi tradiţia clasică a retragerii din tumultul problemelor civice în singurătatea liniştită a fermei sau grădinii. Descrierea lui Vergilius a unei grădini ideale şi a unui preţios grădinar bătrîn care se simte la fel de bogat ca şi regii (*Georgicele* 4.116-48) a avut o mare influenţă. Probabil că meditaţia cea mai măreaţă asupra grădinilor în engleză este "Gînduri într-o grădină" a lui Marvell, unde vorbitorul întoarce spatele "trudei delungi" (traducere de Tudor Dorin) a îndatoririlor publice, îmbrăţişînd tihna, singurătatea şi "Viaţa de plăcere" a dragelor fructe verzi şi zemoase care îi pică-n creştet, şi se simte ca Adam în "ăst plai ferice" de dinainte de Cădere. În celebra încheiere a lui *Candide* al lui Voltaire, această tradiţie culminează: abandonînd lumea despre care filozofase în van, Candide insistă: *Il faut cultiver notre jardin*, "Trebuie să ne cultivăm grădina".

Candide lucrează, în timp ce vorbitorul lui Marvell doar culege fructele căzute: acest contrast repetă, de fapt, polemica dintre natură şi artă (artificiu), care a avut loc adesea în şi despre grădini. Un exemplu scurt, dar fermecător este schimbul dintre Perdita şi Polixen din *Povestea de iarnă* a lui Shakespeare (4.4.79-103). Şi felul în care trebuie amenajată o grădină reală a fost la fel de dezbătut, din renaştere pînă în epoca romantică, şi o mare parte din istoria

culturală se reflectă în dezvoltarea de la mai "artificialul" şi mai geometricul stil al grădinilor italiene şi (în special) franţuzeşti la mai "naturalul", mai puţin "plănuitul" aspect al grădinii engleze.

O carte de poeme, pînă la urmă, poate fi numită o "grădină", pentru poemele individuale sînt "flori" (*vezi* **Floare**). Exemplele se înşiruiesc de la una din *Elegiile romane* ale lui Goethe, care introduce decorul – "Aici e sădită grădina mea, aici îngrijesc de florile Dragostei" – la *Grădina de versuri a unui copil* a lui Stevenson.

Vezi **Sămînţă, Şarpe**

Grîne *vezi* **Pîine**

Greiere *vezi* **Cicadă**

Grotă *vezi* **Peşteră**

H

Harpă eoliană Harpa (sau lira) eoliană sau harpa de vînt a fost inventată de iezuitul german Athanasius Kircher şi descrisă de el în 1650. Este o cutie lungă şi îngustă de lemn, cu o uşoară curbură şi cu opt pînă la douăsprezece corzi întinse peste două căluşuri şi acordate la unison; trebuie aşezată într-o fereastră (sau grotă), loc în care vîntul va scoate un sunet armonios. (Eol este zeul grec avînd în grijă vînturile; el apare pentru prima dată în Cîntul X al *Odiseei* lui Homer.) În secolul următor, James Oswald, un compozitor şi violoncelist scoţian, a construit o harpă eoliană, care a devenit repede binecunoscută.

La fel de repede a devenit un simbol poetic irezistibil, mai întîi în engleză, apoi în franceză şi germană. James Thomson a descris harpa în *Castelul nepăsării*: "O anumită Muzică, necunoscută înainte, / Mîngîie aici gînditoarea Minte melancolică; / Obţinută întru totul uşor. Nu-i mai e necesar decît pieziş, / Vîntului care adie uşor, / Să aşeze bine-acordatul Instrument rezemat; / Din care, cu zburătoare şi eterice Degete de lumină, / Mai presus de cea mai subtilă Atingere mortală, / Zeul Vînturilor scoate Sunete de profundă desfătare: / De unde, pe drept Motiv, e numită *Harpa lui Eol*" (1.352-60). Thomson a mai scris şi o "Odă pe o harpă eoliană". Ea era deja atît de

BCUJASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

binecunoscută în jurul anului 1750, încît versul de început al "Progresului poeziei" al lui Gray – "Trezește-te, liră eoliană, trezește-te" – era răstălmăcit; Gray a adăugat o notă, citînd "Cîntecul eolian" și "Coardele eoliene" ale lui Pindar, ca să clarifice faptul că se referea la un mod al muzicii grecești, nu la harpa de vînt. (Pentru antici, totuși, "lira eoliană" s-ar putea referi la Sapho și Alcaeus, ale căror versuri erau în dialectul eolian al limbii grecești.)

În poezie, orice harpă poate deveni o harpă eoliană dacă e suspendată în aer liber. Făcînd aluzie la Psalmul 136, unde evreii exilați "În sălcii, în mijlocul lor, am atîrnat harpele noastre", lîngă fluviile Babilonului, William Cowper își încheie lungul său poem "Mustrare" chemîndu-și muza să "atîrne această harpă de fagul bătrîn de colo, / Murmurînd încă adevărurile solemne pe care le deprind" (718-19).

Printre romanticii englezi, harpa de vînt a devenit o imagine favorită, capabilă de multe extensiuni. În "Harpa eoliană", poate cea mai extinsă tratare poetică a subiectului, Coleridge este îndemnat de "farmecul plutind ușor" (20) al harpei să se gîndească la "unica Viață dinăuntrul nostru și de pretutindeni, / Care întîmpină orice mișcare și îi devine suflet" (26-27), și apoi să facă speculații: "Și ce-ar fi dacă tot ce e de natură însuflețită / N-ar fi decît harpe organice diferit întocmite, / Care tremură întru gînd, în timp ce peste ele trece / Plastică și vastă, o unică suflare intelectuală, / În același timp Sufletul fiecăruia și Dumnezeul tuturor?" (44-48). Coleridge ar fi putut fi influențat de psihologia asociaționistă a Davis Hartley, potrivit căreia senzația depinde de "vibrațiile" purtate de nervi către creier, unde sînt create vibrații noi, dar estompate. Diderot, în *Visul lui D'Alembert*, are un model muzical similar, dar mai explicit, al senzației și memoriei, cum face și Herder, în *Kalligone*.

Atît Wordsworth, cît și Coleridge au folosit metafora adierii sau respirației interioare reacționînd la inspirația vîntului natural. Așa își începe Wordsworth *Preludiul din 1805*, "O, e binecuvîntare în această boare", unde boarea servește ca un fel de muză epică; ceva mai încolo, el meditează, "Pentru că mie mi se părea, în timp ce dulcea boare a Raiului / Îmi sufla peste trup, că simțeam înăuntru / O blîndă, creatoare boare asemănătoare, / O boare vitală..." (41-44), și apoi se aseamănă pe sine unei harpe eoliene (103-07). În "Melancolie", Coleridge se compară pe sine cu o "Eoliană lăută, / Care mult mai bine ar fi mută" (7-8).

Shelley recurge frecvent la această imagine (de exemplu, în *Zîna Mab* 1.52-53, *Alastor* 42-45, 667-68) și o dezvoltă în moduri interesante. Este discret implicit în *Zîna Mab* 8.19-20: "Răspunde în ecouri dulci, șoptind / Prin crîngurile cu cerești mireșme, / La

unison cu-al oamenilor suflet" (traducere de Petre Solomon). El dezvoltă o idee din "Melancolia" lui Coleridge, despre "uriașii pini – / Copii ai altei vremi – la care vin / Vîntoasele, în goana lor buiacă – / Să se îmbete cu mireasma lor / Și să le-asculte zbuciumul sonor – / Sonoră și străveche armonie" ("Mont Blanc" 20-24, traducere de Petre Solomon); în a sa "Odă vîntului din Apus", el imploră vîntul "Fă-mă, ca și pădurea, lira ta –" (57, traducere de Petre Solomon). În a sa "În apărarea poeziei", Shelley aseamănă în mod explicit omul cu o liră eoliană, dar adaugă că "Există însă în om și, poate, în toate ființele simțitoare, un principiu care acționează altfel decît într-o liră, producînd nu numai melodie, ci și armonie, printr-o acordare lăuntrică a sunetelor sau mișcărilor astfel stîrnite, la impresiile care le stîrnesc" (traducere de Petre Solomon).

Harpa eoliană intră în poezia franceză odată cu *Elégies* de André Chénier (nr. 22): "Sînt absolutul stăpîn al memoriei mele; / Puternic vrăjitor, îi împrumut o voce, / Ca o harpă eoliană în adierile serii, / Și fiecare dintre simțuri răsună la această voce". Ea apare ca o comparație în puternicele romane romantice *Les Natchez* de Chateaubriand și *Corinne* de Germaine De Staël.

În Germania, Hölderlin, în "Die Wanderung" ("Rătăcirea"), face legătura pe care o face și Shelley: "iar pădurile / Fremătau, fiecare liră / La unison / La atingerea blîndă a Raiului". Goethe pune în scenă o scurtă "Conversație" între două harpe eoliene, masculină și feminină, iar Schiller face aluzie la harpă în "Demnitatea femeilor". Cîntecul lui Ariel, care deschide *Partea a doua* a lui *Faust* de Goethe, e însoțit de harpe eoliene. O jumătate de secol mai tîrziu, Mörike scrie "Unei harpe eoliene", unde vîntul bate dinspre mormîntul verde al "tinereții pe care am iubit-o atît de mult": "Cînd vîntul răbufnește mai tare, / Un plăcut plînset de harpă / Repetă, spre dulcea mea spaimă, / Neașteptata tulburare a sufletului meu". Poetul rus Tiutcev aude o harpă la miezul nopții, întristîndu-se ca un înger căzut; pentru o clipă, simțim credință și bucurie, "ca și cum cerul ne-ar fi curs prin vine", dar aceasta nu poate dura, și ne scufundăm din nou în "visurile plicticoase" ("Scînteierea").

În America, Emerson aduce laude unicului muzician cert a cărui înțelepciune nu se va prăbuși, harpa eoliană, care "vibrează la suflul cosmic" și care, singura dintre toți poeții, poate pronunța "Acele silabe pe care le rostește Natura" ("Harpa"). Thoreau a scris "Murmure dintr-o harpă eoliană", un cîntec *dintr*-o harpă, nu despre o harpă, iar în *Walden* folosește metafora de mai multe ori. Ca temă sau aluzie, harpa pare să fi zăbovit în America mai multă vreme decît oriunde, apărînd în 1888 într-un poem de Melville, "Harpa eoliană de la Surf Inn".

Kircher remarca faptul că mai multe sunete pot fi produse de o singură coardă, sugerînd că acea coardă este, pentru vînt, ca o prismă pentru lumină, spărgînd o mişcare sau o substanţă unificată în părţile ei componente. William Jones a dezvoltat teoria conform căreia "harpa eoliană poate fi considerată ca o prismă de aer". Ideea poate explica legătura dintre harpa eoliană şi "harpa lui Memnon", despre care se crede că ar fi fost ascunsă cu grijă în interiorul unei statui uriaşe a faraonului egiptean şi care va fi sunat atunci cînd prima rază de soare va fi atins-o, în fiecare dimineaţă. "La fel de veche ca imaginea lui Memnon", scrie Akenside, "de multă vreme renumită / Prin născocitorul Nil, la atingerea tremurătoare / A razei lui Titan, cu fiecare respingătoare coardă / Consimţind, răsunau prin aerul melodios / Sforţări care nu te implorau; chiar aşa a acordat mîna Naturii / Anumite feluri de lucruri exterioare, / Cu mai subtilele orgi ale minţii" (*Plăcerile imaginaţiei* 109-15). Amelia Opie menţionează harpa lui Memnon în ale ei "Stanţe scrise sub harpa eoliană". Byron face o uşoară aluzie la Memnon, "regele etiopian / A cărui statuie se transformă în harpă o dată pe zi" (*Deformat Transformat* 1.531 32).

Cel puţin doi compozitori au scris muzică "pentru" harpă eoliană: romanticii Berlioz, în al său *Lélio* (Opus 14b), şi Chopin, în Studiul său Opus 25, nr. 1.

Harpă, liră şi lăută

A fost, vreme de secole, multă confuzie asupra a ce instrumente de coarde indicau exact unele cuvinte ebraice, greceşti şi romane. Nu vom încerca să le clasificăm pe toate aici, deoarece, pentru scopurile noastre, asocierile anumitor cuvinte sînt mai importante decît acurateţea filologică.

Îngerii cîntă la harpă: asta pare bine stabilit. "Harpă" reprezintă cuvîntul uzual în traducerile engleze ale Bibliei pentru ebraicul *kinnor* şi grecescul *kithara*. Cu toate acestea, probabil că primul şi sigur ultimul erau variante de liră, adică, corzile treceau parţial paralel cu o placă de rezonanţă sub formă de cutie sau de cochilie. Cuvîntul "liră" nu apare nici în Noul, nici în Vechiul Testament.

Potrivit Facerii, *kinnor*-ul a fost inventat de Iubal, fiul lui Lameh (4.21). David era "un om iscusit la cîntarea din harpă" (I Regi 16.16), iar Psalmii care îi sînt atribuiţi trebuie cîntaţi la harpă sau, uneori, la harpă şi la un alt instrument numit *nebel* în ebraică. *Nebel*-ul este, de obicei, tradus ca "psalterion", dar poate să fi fost prea bine o harpă! ("Psalm" şi "psalterion" sînt derivate dintr-un cuvînt grecesc care înseamnă "zmulgere" sau "zbîrnîit".) Era un lucru obişnuit pentru profeţi să profetizeze cu o "harpă" (de

exemplu, I Paralipomena 25.6). *Kithara*, tradusă "harpă" în Biblie, este instrumentul îngerilor, după cum citim în cîteva locuri în Apocalipsă (5.8, 15.2); cu o aprofundare caracteristică, autorul ei scrie: "iar glasul pe care l-am auzit ca glasul celor ce cîntă cu alăutele lor" (14.2).

Lira era unul din cele cîteva instrumente de coarde similare ale Greciei antice. *Lyra*, lira obişnuită, nu e numită în *Iliada* sau *Odiseea*, unde poeţii şi Apollo cîntă la *phorminx*, iar alţii cîntă la *kitharis*, amîndouă traduse de obicei în engleză ca "liră". Amîndouă aveau, probabil, patru corzi, în timp ce *lyra* de mai tîrziu avea şapte. Sapho îşi numeşte uneori lira *barbiton*, instrument care avea corzi mai lungi; Horaţiu se referă la "*barbiton*-ul lesbian" în prima sa odă. Corzile se poate să fi fost ciupite cu un *plektron*; nici una nu era atinsă de arcuş. *Imnurile* homerice *către Hermes* ne spun în detaliu cum inteligentul şi tînărul Hermes "făuri întîiul izvor de cîntec din făptura [broasca ţestoasă] / Pe care el o întîlnise în curtea lui", transformîndu-i carapacea în placa de rezonanţă a celei dintîi lire (24-54, traducere de Ion Acsan), pe care, pînă la urmă, i-a dat-o lui Apollo. Horaţiu îl numeşte pe Mercur "părintele lirei curbate" (1.10.6), dar Apollo devine zeul ei tutelar (vezi Platon, *Republica* 399d-e). "Broască ţestoasă" (în greceşte, *chelys*, în latineşte, *testudo*) era o sinecdocă obişnuită pentru liră atît printre poeţii greci, cît şi printre cei romani (Sapho 18, *Alcesta* 446-47 a lui Euripide; *Georgicele* 4.464 ale lui Vergilius, Horaţiu 1.32.14). Aceasta e "Carapacea fermecată!" din "Progresul Poeziei" (15) a lui Gray.

Poezia "lirică" era, la origine, poezie cîntată la liră şi, din cînd în cînd, la oboi (în greceşte, *aulos*). Învăţaţii alexandrini au stabilit un canon de nouă mari poeţi lirici: Alcman, Sapho, Alcaeus, Stesichorus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Pindar, Bacchylides; uneori, era adăugat Corinna. Cîntecul liric putea fi coral, ca în cazul cîntecelor dintre părţile tragediei, sau puteau fi solo, o monodie. Putea fi aşezat într-o mare varietate de metrici şi să se refere la o mare varietate de subiecte; putea fi un cîntec de slavă pentru o victorie la jocuri, un imn nupţial (epithalamion), un cîntec de dragoste, un imn de inspiraţie patriotică sau chiar o poveste, dacă e scurt. Cel mai mare poet liric a fost legendarul Orfeu, care era atît de înzestrat faţă de lira sa încît putea fermeca animalele şi face copacii şi pietrele să se mişte.

În deschiderea primei sale *Pythianice*, Pindar îşi laudă lira ca fiind pacificatoarea oricărei violenţe: "Căci şi / Puternicul Ares, uitînd sălbăticia, / Vîrfurile lăncii înturnînd, inima-şi mîntuie /În sărbătoare, cu odihnă" (10-12, traducere de Ioan Alexandru). (Gray imită aceste versuri în "Progresul Poeziei" 17-19.) Prin contrast,

potrivit lui Eschil, războiul este "fără dans, fără liră" (*Rugătoarele* 681). Horaţiu se putea referi la "lira sa neră zboinică" (*imbellisque lyrae*) (1.6.10), şi, în oda sa finală, el spune cum îl dojeneşte Apollo pentru dorinţa de a vorbi, prin lira sa, despre bătălii şi oraşe cucerite (4.15.1-2); numeroşi poeţi au găsit cuvîntul "liric" mai potrivit să exprime dragostea sau alte sentimente personale decît să înflăcăreze tinerii să-şi facă datoria miltară. E puţin discordant , deci, să-l găseşti pe Byron, care îl admira pe Horaţiu, vorbind despre "lira războinică" ("Elegie despre Newstead" 89).

În răstimpuri, lira simboliza un anumit tip de poezie, în opoziţie cu aceea a flautului, trompetei sau a altui instrument. Aşa că Marino, în sonetul său în onoarea lui Tasso, denumeşte cele trei feluri de poezie pe care le-a scris Tasso ca fluier, liră şi trompetă.

Cuvîntul "harpă" e de origine germanică şi apare pentru prima dată într-un text latin datorat episcopului din secolul al şaselea, Venantius Fortunatus: "lira romană şi harpa barbară te slăvesc" (*Carmina* 7.8.63). În *Beowulf*, menestrelul sau bardul cîntă la *hearpe*. Dar distincţia lui Fortunatus a fost adesea estompată: Aelfric interpreta "hearpe" ca *lyra*, iar în latina medievală cuvîntul *cithara* era folosit pentru a le traduce pe amîndouă. În poezia engleză de mai tîrziu, cuvîntul "harpă" e încă preferat ca instrument al îngerilor şi al lui David, dar, din cînd în cînd, găsim "lira lui David" (de exemplu, Cowley, Davideis 1.26). Byron îşi începe una din *Melodiile ebraice* cu "Lăuta pătimaşă, iar, / Cu mîna strunele desmiardă" (traducere de Virgil Teodorescu), dar în curînd şi ea devine "lira lui David". Lui Orfeu i se atribuie, de obicei, lira cuvenită, "lira lui Orfeu" (Milton, *Paradisul pierdut* 3.17 traducere de Aurel Covaci; Wordsworth, *Preludiul din 1805* 1.233), dar uneori ea e "lăuta lui Orfeu" (Shakespeare, *Cei doi tineri din Verona* 3.2.77). Chiar Apollo capătă o lăută în *Zadarnicele chinuri ale dragostei* (4.3.340), în timp ce în Atena lui Theseu un eunuc se oferă (în zadar) să cînte la harpă (*Visul unei nopţi de vară* 5.1.45). Coleridge le atribuie harpe îngerilor şi lire muzei şi lui Alcaeus, dar traduce *phorminx*-ul lui Pindar ca "harpă", fără îndoială ca să alitereze cu "imn". Poemul lui Bowle, "Harpa şi disperarea lui Cowper" face instrumentul lui Cowper dintr-o liră, şi o dată chiar din "cochilia imaginaţiei", dar niciodată dintr-o harpă.

Cuvîntul "lăută" provine, în esenţă, din arabă; instrumentul a fost la modă între secolele al paisprezecelea şi al şaptesprezecelea. Au existat echivalenţi antici (coardele, adesea două sau trei, petrecute peste un gît lung, unde puteau fi apăsate), dar ele erau mai puţin obişnuite decît lira şi harpa.

Cum interesul pentru barzii germanici sau celtici a crescut, în

secolul al şaptesprezecelea, s-a înţeles că "harpă" era un termen mai bun pentru instrumentul lor, dar chiar în "Bardul" Gray a folosit "harpă" (28) sau "lîră" (22), aşa cum dictau rima sau aliteraţia. Barzii lui Blake sînt aproape întotdeauna harpişti, dar cînd şi cînd ei capătă o liră. Scott i-a înzestrat, în general, pe menestrelii săi cu harpe. După ce distincţia dintre "romantic" şi "clasic" s-a răspîndit din Germania spre Anglia, Wordsworth s-a întors, într-adevăr, la distincţia lui Fortunatus: în Prefaţa sa din 1815, el scrie despre "clasica liră sau romantica harpă", iar în "Norilor" întreabă: "unde e lira lui Orfeu sau harpa druidă / Ca să însoţească versul?" (60-61).

Victor Hugo regizează o polemică între "La Lyre et la Harpe" pentru sufletul unui tînăr poet, clasica liră îndemnîndu-l să se retragă din suferinţele lumii şi să urmărească celebritatea poetică, frumuseţea şi plăcerea, harpa creştină somîndu-l să-i aline pe cei în suferinţă şi să-L laude pe Domnul; rezultatul este un compromis în care poetul va scrie într-o manieră clasică, pe teme creştine.

Oricît de nerăzboinică, lira a lovit cîţiva barzi aproape ca un arc. (Într-adevăr, primele harpe sînt arcuri cu cîteva coarde.) Cînd Ulise cel deghizat ajunge, în cele din urmă, să-şi apuce arcul, el "peste tot cu ochii / Îl cercetă. Şi cum un maistru vrednic / Pricepător de cîntec şi lăută / Pe-un nou căluş întinde lesne coarda / Din maţul răsucit de oaie,-ntocmai / Aşa struni şi el netrudnic arcul, / Cu dreapta-i prinse şi-ncercă el coarda, / Iar ea sună frumos ca ciripitul / De rîndunică" (*Odiseea* 21.405-11, traducere de George Murnu). Filozoful Heraclit dă "arcul şi lira" ca modele pentru natura lucrurilor, ţinute la un loc prin tensiuni contrare (frag.51, citat în Platon, *Symposium* 187a). Pindar, în oda citată mai sus, îi spune lirei sale că "De asemenea şi firea zeilor / Fermecată se supune suliţelor tale" (12, traducere de Ioan Alexandru).

Vezi **Harpă eoliană, Fluier, Trompetă.**

Hulub *vezi* **Porumbel**

I

Iarnă În poezia clasică, ca şi în aceea din vechea engleză, existau convenţii pentru descrierea iernii: iarna, gheaţa sau zăpada ferecă pămîntul, gheaţa face poduri peste rîuri, predomină întunericul, bate vîntul de

miazănoapte ş.a.m.d. Cea mai timpurie descriere e cea a lui Hesiod, în care el insistă asupra efectelor crudului Boreas (*Munci şi zile* 504-63). Există scurte descrieri la Vergilius: nu încerca să ari pămîntul "cînd Boreu mai suflă încă / Şi-l învîrtoşează aprig" (*Georgice* 2.316-17, traducere de Lascăr Sebastian); el are o relatare mai largă despre o iarnă scitică, unde rîurile pot ţine acum căruţe grele (3.356-71). Poezia din vechea engleză e săracă în descrieri ale primăverii sau toamnei, dar are cîteva tablouri cumplit de vii ale iernii, de exemplu, "Pribeagul" şi "Năierul". În *Beowulf*, "volburi şi valuri şi vitregă vreme / şi-al nopţii nor negru şi crivăţul crunt / s-au surpat peste noi în de pomină ceas" (1132-33, traducere de Dan Duţescu şi Leon Leviţchi). Descrierile anotimpurilor erau populare în Evul Mediu şi în Renaştere, şi au atins un fel de culme în Anotimpurile lui Thomson, din care secţiunea "Iarna" oferă sute de versuri pentru a descrie întunericul, ploaia, vînturile, zăpada, gheaţa iernii şi urmările lor fatale.

Atunci cînd Iarna e personificată, ea e adesea un bătrîn. "În cele din urmă, a venit Iarna înveşmîntată în straie aspre", scrie Spenser, "Clănţănindu-şi dinţii de frigul care-o îngheaţă; / ... / Pentru că era sleită de frig şi slăbită de bătrîneţe" (*Crăiasa zînelor* 7.7.31); Shakespeare vorbeşte de "urma iernii ce-şi tîrăşte pasul" (*Romeo şi Julieta* 1.2.28, traducere de Virgil Teodorescu); Milton îl numeşte "decrepit" (*Paradisul pierdut* 10.655). Dar el este şi puternic, chiar violent. Chaucer se referă la "sabia iernii, tăioasă şi rece" (*Povestirea Scutierului* 57); Blake se gîndeşte la el ca la un rege într-o caleaşcă, ca şi la un "groaznic monstru" care "usucă totul în tăcere, iar mîna lui dezbracă pămîntul şi îngheaţă viaţa plăpîndă" ("Iernii"). Wordsworth remarcă faptul că "Omenirea, încîntată să privească / O drăgăstoasă imagine a propriei sale decăderi, / A zugrăvit Iarna ca pe un bătrîn călător, / Sprijinit în toiag", dar "puternica iarnă", "groaznica Iarnă!" a fost cea care a nimicit marea armată a lui Napoleon ("Armata franceză în Rusia"). Epitetele standard pentru iarnă la Spenser şi Shakespeare sînt "aspră", "tristă", "crudă" ("rece" şi "severă" la Spenser), "mînioasă", "grea", "furioasă" şi "stearpă".

"Iarnă" e folosit ocazional în poezia latină pentru "an" (cf. Horaţiu 1.11.4, 1.15.35), dar e destul de frecvent şi în poezia din vechea engleză; e ca şi cum numai iernile ar îmbătrîni pe cineva. În interpretarea Facerii, Matusalem trăieşte 969 de ierni. Balaurul din *Beowulf* îşi păstrează comoara, variind, trei sute sau o mie de ierni (2278, 3050). Şi la fel se întîmplă în literatura engleză: "Avînd, să zic, de trei ori zece toamne" (Chaucer, *Povestirea cocârierului* 26, traducere de Dan Duţescu); "Te-am urmat în credinţă aceste cinci şi patruzeci de ierni" (Langland, *Viziunea lui William asupra lui Petre*

Plugarul B 12.3); "Cînd patruzeci de ierni, asalt dînd
frunţii"(Shakespeare, *Sonete* 2, traducere de Ion Frunzetti); "Număr de trei ori douăzeci de ierni trecute" (Cowper, "Yardley Oak" 3); "un demnitar de şasezeci de ani" (Yeats, "Printre elevi" 37-38, traducere de Aurel Covaci).

Dacă iarna e zugrăvită ca bătrînă, bătrîneţea e descrisă ca iernatică; e ultimul dintre cele patru anotimpuri ale vieţii omeneşti. (*Vezi* **Anotimpuri.**) "Vîrsta şi Iarna armonizează totul", după Spenser (*Calendarul păstorului*, "Februarie" 27); "vîrstă iernatică" se găseşte la Spenser, Cowper, Wordsworth şi alţi poeţi. Chipul bătrînului Aegeon e săpat "cu brazde strîmbe" de "a vremii mînă slută" (*Comedia erorilor* 5.1.312-13, traducere de Ion Frunzetti şi Dan Duţescu). "Trecută-i toamna vieţii, stau la marginea iernii" (Wordsworth, *Călătoria* 4.611). Sir Bedivere nu mai este "decît o voce / În alba iarnă a vîrstei lui" (Tennyson, "moartea lui Arthur" 3-4).

Thomson crede că norii şi furtunile iernii "exaltă sufletul spre gînduri solemne / Şi muzică cerească", cînd priveşti prin "deşertăciunile mincinoase ale vieţii", în timp ce stai în preajma focului ca să "duci conversaţii elevate cu puternicii morţi" ("Iarna" 3-4, 209, 432). Puşkin celebrează zilele scurte, nopţile lungi de lîngă foc cînd "uit de lumea-ntreagă" şi "În mine se trezeşte un duh de poezie" ("Toamna" 73-75, traducere de Ştefan Aug. Doinaş). Pe de altă parte, Mallarmé crede că "Iarna aparţine prozei. Odată cu apariţia toamnei, versul se opreşte" (*Crayonné au Théâtre*, "Notes" 4). Stevens pare să fie de acord cu Mallarmé atunci cînd descrie "antipozii poeziei, întunecata iarnă", dar continuă spunînd că iarna ar putea veni "Cel dintîi cuvînt", "Imaculata destăinuire a secretului care nu mai e ascuns" ("O descoperire a gîndirii"); iarna mătură dezordinea romantică şi ne aduce înapoi la "ce e însufleţit în aer": "Chair în seara asta l-am văzut din nou, /La începutul iernii" ("Martial Cadenza").

Vezi **Toamnă, Primăvară, Vară.**

Iederă Iedera (în greceşte, *kissos*) este planta distinctivă a lui Dionysos (Bacchus), zeul energiei regeneratoare a vieţii şi al unor lichide vitale ca vinul, laptele, mierea, sîngele şi sperma. În unul din Imnurile homerice către Dionysos, zeul este "cu iederă încununat" (traducere de Ion Acsan); în altul, iedera se încolăceşte miraculos pe catargul corăbiei care-l ducea pe zeul captiv. "Cu iederă încununat" devine un epitet-standard al lui Bacchus sau Dionysos, ca în "L'Allegro" al lui Milton. Iedera (în latineşte, *hedera*) îi este "cea mai

plăcută lui Bacchus", scrie Ovidiu (*Fasti* 3.767), pentru că iedera l-a ascuns de geloasa Hera. Baza naturală pentru acest simbol poate fi aceea că, plantă perenă fiind, iedera reprezintă victoria vieții asupra morții (iernii). Adeptele lui Dionysos, menadele sau bachantele, aveau cununi de iederă, ca și *thyrsoi* (vergelele) pe care le purtau. În cel puțin un cult local, Dionysos era numit pur și simplu Iederă (*Kissos*).

Iedera era o emblemă a tenacei agățări emoționale, ca în jurămîntul provocator al Hecubei de a se sprijini pe fiica ei: "Iederă de stejar, așa-am să mă agăț de ea" (Euripide, *Hecuba* 398; vezi și *Medeea* 1213). (Iedera se agață de stejar, în literatură, așa cum vița de vie se agață de ulm.) Adesea, totuși, iedera capătă o conotație sexuală cu totul aparte, datorită asocierilor dionisiace. În cîntecul său de nuntă, Catullus îi poruncește lui Hymen "să-și cetluiască mintea cu dragoste / așa cum iedera agățătoare [*tenax hedera*] încolăcește copacul, / rătăcind pe ici și pe colo" (61.33-6), în timp ce Horațiu îi reamintește necredincioasei Neaera de angajamentul ei de loialitate, agățîndu-se de el mai strîns decît e încins un stejar de piatră de iederă (*Epode* 15.5-6), și descrie o altă femeie, Damalis, ca pe o "iederă desfrînată" (*lascivis hederis*) (*Ode* 1.36.20). În Renaștere, sensul "lasciv" predomină. Bacon spune că iedera este planta dedicată lui Bacchus pentru că pasiunea se încolăcește în jurul acțiunilor omenești ca iedera (*Înțelepciunea anticilor* cap. 24). Spenser o numește "desfrînată" și îi atribuie "brațe lascive" (*Crăiasa zînelor* 2.5.29, 2.12.61). În poezia romantică, totuși, iedera decorează, fără nici o dezaprobare, sălașuri de dragoste ca peștera lui Prometeu al lui Shelley și peștera lui Endymion al lui Keats.

Printre scriitorii romani, iedera părea planta potrivită pentru genurile mai ușoare ale literaturii – cum ar fi lirica pastorală și de dragoste – ca opuse stejarului și laurului (dafinului). (Apollo, zeul poeziei, purta o cunună de dafin.) În *Eglogele* sale, Vergilius îi cheamă pe păstorii arcadieni să "încununeze cu iederă bardul care se naște" (7.25-26), iar cuceritorului militar Pollio îi cere: "Primește cîntecele începute la porunca ta și lasă iedera să se strecoare printre laurii din jurul sprîncenelor tale" (8.11-13). (Pope repetă gestul în "Vara" 9-10.)

Horațiu cere ca "iedera, răsplata frunților poeților, să mă lege de zeii de sus" (1.1.29-30); folosind cuvîntul *doctorum* pentru "poeți", Horațiu deschidea o tradiție conform căreia iedera era potrivită pentru învingătorii "învățați", lăsînd celelalte plante pentru cei care cîștigă competiții militare sau atletice. Pope extinde ideea în al său *Eseu despre critică*, unde pune în contrast "Laurii Poetului și Iedera Criticului" (706), în timp ce în Dunciada îi denunță pe toți cei care

"Au amestecat iedera Înțeleptului cu laurii Poetului" (3.54).

S-ar putea ca Pope, care și-a nedumerit cîțiva din cititorii de început, să fi extras sensul peiorativ al iederei din alta din caracteristicile acesteia, remarcată de anitici, că ea poate distruge copacul care o ține; de aceea, ea poate reprezenta ingratitudinea. Prospero al lui Shakespeare invocă acest sens atunci cînd își descrie fratele uzurpator: "ca iedera / Mi-a-ncolăcit domnescul trunchi, și-a supt / Verdeața mea și vlaga" (*Furtuna* 1.2.85-87, traducere de Leon D. Levițchi). Adriana din *Comedia erorilor* joacă rolul viței de vie față de rolul ulmului, jucat de soțul ei, și respinge orice ar putea s-o deposedeze ca "vrej de iederă" care se încolăcește (2.2.177). Punctul de vedere al lui Pope, deci, este că criticii sînt paraziții poeților și, în mod nerecunoscător, îi ascund sub comentariile lor pînă îi sufocă.

Vezi **Dafin, Stejar, Mirt, Ulm.**

Inel Inelul este un semn de zălog. În *Eunucul* lui Terențiu, fraza "a dat zălog" înseamnă literal "a dat inele" (541). În *Beowulf* și alte poeme epice germanice, inelele reprezintă cele mai importante legături între stăpîn și vasal: Hygelac împarte inele (1970), Beowulf e numit "prințul inelului" (2345), castelele au o "sală a inelului" (2010, 2840) ș.a.m.d. În literatura modernă, inelul e mai frecvent un zălog între un bărbat și o femeie, fie de logodnă, fie de căsătorie. Shakespeare folosește bine zălogirea și despărțirea prin inele în cîteva din comediile sale, cum ar fi *Totu-i bine cînd sfîrșește bine*, unde Diana scoate un inel de la Bertram, care intenționează să rupă jurămintele cu Helena, care-i trece inelul *ei* Dianei etc. În *Negustătorul din Veneția*, inelele circulă ca niște bani ideali (banii adevărați fiind sursa majoră de conflict în piesă): distribuite impulsiv, ele sfîrșesc pe degetele potrivite și îi leagă pe purtătorii lor și mai strîns laolaltă.

Există numeroase inele magice în literatură. Ca să numim cîteva: inelul care-l face pe Gyges invizibil (Platon, *Republica* 359-60), *Inelul Nibelungilor* (titlul ciclului de operă al lui Wagner), care îi dă posesorului său putere absolută; inelul lui Canace, din *Povestirea Cavalerului* a lui Chaucer, care îi îngăduie acesteia să înțeleagă păsările; inelul *Stăpînului inelelor* al lui Tolkien, care dă putere, dar și corupe.

Insectă Înțelesul simbolic al termenului generic de "insectă" este, de obicei, efemeritatea sau scurtimea vieții. Gray notează că "tinerele insecte" au populat aerul și extrage o morală: "Așa-i și rasa omenească: / Și cei ce se tîrăsc, și cei ce zboară, / O vor sfîrși de unde-au început. / Spre deosebire de cei ocupați și veseli, / Dar care bat din aripi pe

parcursul micii zile a vieții" "Odă primăverii" 25-36). Vezi și Thomson, *Vara* 342-51. Shelley crede că cîntecul său se sfîrșește "așa cum o insectă cu viață scurtă moare odată cu moartea zilei" ("Odă libertății" 280); cînd soarele apune, "fiecare efemeridă atunci / E adunată de moarte" (*Adonais* 254-55). "Ce sînt oamenii?", se întreabă Tennyson; "insectele unui ceas, care le fac rău repetat fraților lor insecte" ("Locksley Hall după șaizeci de ani" 202). Adresîndu-se Muntelui Monadnoc, Emerson spune: "Aducem încoace / Mizeriile noastre de insectă pe stîncile tale; / Și întreg zborul cu aripă strînsă / Se spulberă și le oprește murmurul" ("Monadnoc").

"Muscă", folosit ca termen generic pentru orice insectă zburătoare, are adesea același sens. (*Vezi* **Muscă.**)

Nu este limpede în ce insectă e transformat Gregor Samsa al lui Kafka ("Metamorfoza") – poate un gîndac de bucătărie sau de bălegar –, dar e o metamorfoză nu dintr-o larvă într-o insectă zburătoare, ca la un fluture, ci exact invers, dintr-un om într-un gîndac. Povestirea a fost, deci, interpretată sau suprainterpretată ca fiind un fel de parodie a unei transformări sau învieri spirituale. (*Vezi* **Fluture, Omidă.**)

Articole referitoare la insecte în acest dicționar: **Furnică, Albină, Fluture, Omidă, Cicadă, Muscă, Lăcustă, Scorpion, Păianjen, Viespe.**

Izvor În literatura clasică, izvoarele sau fîntînile (în greacă, *krene*, în latină, *fons*) sînt dedicate Muzelor și surse de inspirație poetică. După Hesiod, Muzele de pe Muntele Helicon "Dănțuitoare în jurul fînănii viorii" și se se scaldă în "Izvorul-Calului-cu-aripi [Hippocrene]" sau în pîraiele Permessus și Olmeius (*Teogonia* 3-6, traducere de Ion Acsan); Hesiod, al cărui cămin se găsea în satul Ascra de pe coastele Heliconului (în Beoția), a avut ulterior reputația de a fi băut din Hippocrene el însuși. O istorisire de mai tîrziu afirma că Hippocrene a fost creat de urma copitei lui Pegas (Callimachos, *Aitia* frag. 2.1; Ovidiu, *Metamorfozele* 5.256-64). (*Vezi* **Cal.**) Moschos susține că Homer și Bion au fost hrăniți amîndoi de izvoare, Homer de izvorul lui Pegas, Bion de Arethusa ("Cernitul cîntec pentru Bion" 77); Arethusa se află în portul Siracuza din Sicilia, patria poeziei pastorale.

Lucrețiu spune "Îmi place să mă trag aproape de izvoarele neumblate [din Pieria] și să beau din ele" (1.927-28); Pieria, pe coasta dinspre nord, din Macedonia, a Olimpului, era patria nativă a Muzelor, de unde ele s-au mutat la Helicon. Horațiu se adresează

Muzei "care se delectează în izvoare limpezi" (1.26.6-7). Vergilius ne spune cum rătăcise Gallus pe lîngă Permessus, dar una dintre Muze l-a condus la Helicon, unde a fost învăţat să cînte ca Hesiod (Egloge 6.64-73). Properţiu face această distincţie între izvoare mai explicită atunci cînd trece de la poezia de dragoste şi se jură să cînte războiul în modul epic, "Dar cum, pînă acum, cîntecele mele n-au ştiut de izvoarele din Ascran: / Dragostea n-a făcut decît să le scalde în rîul Permessus" (2.10.25-26).

Teocrit, după ce a băut dintr-un izvor ca de muză din Peştera Nimfelor, undeva în Sicilia, li se adresează recunoscător drept "Castalliane Nimfe, care stăpîniţi abruptul Parnas" (*Idile* 7.-148) – Castalia fiind un alt izvor, de asemenea dedicat lui Apollo şi Muzelor, pe Parnas, lîngă Delphi; Milton îl numeşte "inspirat izvorul / Castaliei" (*Paradisul pierdut* 4.273-74, traducere de Aurel Covaci).

"Limpedea fîntînă Diceeană / Unde " al lui Jonson este rîul Dirce de la Teba, unde Pindar era o lebădă ("Odă alegorică" 19-20) (*vezi* **Lebădă**).

Dacă izvoarele sfinte conferă celebritate unui poet, cel puţin un poet, Horaţiu, a promis să confere celebritate unui izvor necunoscut, în oda care începe cu "O, fîntînă a Blanduziei" (3.13); izvorul n-a fost localizat niciodată! Şi, dacă Homer a fost hrănit de o fîntînă, a ajuns el însuşi una pentru toţi poeţii care i-au urmat: "Maeonides [Homer] , din a cărui fîntînă nepieritoare / Se umezesc de apele pieriene gurile poeţilor" (Ovidiu, *Amores* 3.9.25-26). (*Vezi* **Rău.**)

Deşi tocmai ce izvor ţinea de ce gen de poezie n-a fost clasificat de către antici, e puţin neobişnuit ca antologia *Englands Helicon* (1600) să fie dedicată poeziei pastorale. Milton e mai precaut în a se adresa: "O, Aretuza" în a sa elegie pastorală "Lycidas" (85, traducere de Petre Solomon); rămîne neclar, totuşi, în *Paradisul pierdut*, acolo unde spune că nu conteneşte, totuşi, să cutreiere "De Muze răsumblatele meleaguri, / Izvoare limpezi şi dumbrăvi umbroase, / Coline însorite" (3.27-28, traducere de Aurel Covaci), şi, mai tîrziu, acolo unde menţionează "inspirat izvorul / Castaliei" (4.273-74), fără să spună ce inspira acesta. Pope le dă celebrul lui sfat tinerilor poeţi: "Învăţătura puţină e ceva periculos; / Bea adînc sau nu gusta din Izvorul Pierian" (*Eseu despre critică* 215-16), "Pierian" referindu-se aici la Muze, oriunde ar fi izvoarele. Gray invocă pe drept "izvoarele armonioase ale Heliconului" în "Progresul Poeziei: O odă pindarică" (3).

Vezi **Mare.**

Î

Întuneric *vezi* **Lumină şi întuneric**

J

Jug Jugul e o povară sau o legătură sau amîndouă. Aspectul de povară a existenţei sub un jug este cel mai frecvent găsit, mai ales în Vechiul Testament, unde "jug" (în ebraică, *'ol*) se referă, de obicei, la subjugarea socială sau politică, deşi ar putea să se refere uneori la orice lege sau stăpînire. Isaac îi spune lui Isav: "vei fi supus fratelui tău [Iacov]; va veni însă vremea cînd te vei ridica şi vei sfărîma jugul de pe grumazul tău" (Facerea 27.40). "Pentru că tu n-ai slujit Domnului Dumnezeului tău", îşi avertizează Moise poporul, "Vei sluji vrăjmaşului tău", iar Domnul "va pune pe grumazul tău un jug de fier şi te va istovi" (Deuteronomul 28.47-48). Domnul îi spune lui Iezechiel, "voi zdrobi acolo jugul Egiptului" (Iezechiel 30.18). Expresia " a sfărîma jugul" apare de peste douăsprezece ori.

În Noul Testament, Iisus spune că a-L urma înseamnă să-ţi asumi un jug nou şi mai uşor. "Luaţi jugul Meu asupra voastră şi învăţaţi-vă de la Mine, că sînt blînd şi smerit cu inima şi veţi găsi odihnă sufletelor voastre. / Căci jugul meu e bun şi povara Mea e uşoară" (Matei 11.29-30).

Un "jug" pentru boi sau pentru alte animale însemna o pereche, ca în I Regi 11.7 şi în Luca 14.19; Iov are "cinci sute de perechi de boi" (1.3). Pornind de aici, el însemna (o dată în Noul Testament) o legătură între două popoare sau grupuri. Sfîntul Apostol Pavel se adresează prietenului sau prietenilor săi ca "împreună lucrători cu mine" (*suzuge*) la Filipi (Filipeni 4.3). Textul grecesc original al celebrei fraze a lui Iisus "Deci, ce a împreunat Dumnezeu, omul să nu despartă" (Matei 19.6) întrebuinţează *sunezeuxen*, "înjugaţi împreună"; într-adevăr, englezul "a uni" (*join*, în engleză) derivă, prin franceză, din latinescul *iungere*, "a înjuga".

Clasicii greci foloseau adesea "jug" (*zeugos*) ca pereche de orice. Aşa că Eschil are "jugul Atrizilor" în Agamemnon 44, perechea de fraţi

Agamemnon şi Menelau. "A trage la acelaşi jug" este echivalentul grecesc al expresiei "a fi în aceeaşi barcă". Ulise, spune Agamemnon, era "zelosul meu tovarăş de jug" la Troia (842).

A fi "înjugat în căsătorie" este un loc comun, în mod special la Sofocle şi Euripide, de exemplu, *Oedip rege* 826, Bachantele 468. E obişnuit şi în latină, aşa cum citim în *Eneida* lui Vergilius 4.28, unde Dido se simte încă "înjugată" (*iunxit*) cu soţul ei mort. Horaţiu îi aminteşte unui soţ nerăbdător al unei tinere fete că ea nu e încă pregătită să se supună jugului (*Ode* 2.5.1); aici, desigur, sensul de "povară" e, de asemenea, prezent: îndatoririle căsătoriei. Dar "jug" putea însemna, pur şi simplu, "pereche" sau "uniţi în sex", ca la Lucreţiu 5.962 şi Ovidiu, *Metamorfoze* 14.762.

Sapho întrebuinţează "pereche de jug" (*syndugos*) cu înţelesul de "soţie" (frag. 213). Euripide foloseşte adesea "neînjugat" (*azux*) cu sensul de "necăsătorit" sau "virgin", ca în Bachantele 694, "fecioare încă neînjugate". Corul din *Hippolit* vorbeşte despre "fiica lui Oechalia, neînjugată înaintea unui pat conjugal", acum "înjugată" cu Heracle de Afrodita (545-48). Lui Venus îi place să aşeze trupuri şi minţi incompatibile, scrie Horaţiu, sub "jugul ei de bronz" (1.33.10-11). În latină, *coniunx* este obişnuit pentru "soţie" (sau "concubină"). Imnul de nuntă al lui Catullus, de exemplu, se încheie prin binecuvîntarea "cuplului bine căsătorit" (*boni conjuges*) (61.225-26). Verbul *coniugo* însemna "uniţi prin căsătorie"; de la adjectivul *coniugalis* vine englezul "conjugal", însemnînd "marital". Printre epitetele Iunonei, zeiţa căsătoriei, sînt *Iuga* şi *Iugalis*.

Grecilor le plăcea imaginea "jugului nevoii". Prometeu simte un astfel de jug pe stîncă, la Eschil, *Prometeu* 108, unde e aproape literal; Hermes îl numeşte ulterior un mînz proaspăt înjugat (1009); Io îl întreabă pe Zeus de ce şi ea e înjugată în suferinţele ei (578). Uneori, "jug" ar putea fi tradus ca "hamuri", ca în pasajul despre mînz; în Choephorae, mînzul (Oreste) este înjugat sau înhămat la un car de suferinţă (dacă textul e corect la 795). Uneori, "hamurile" sau "chinga" servesc aceluiaşi înţeles, ca atunci cînd Agamemnon "şi-a pus hamurile nevoii" (Eschil, *Agamemnon* 218). În această piesă, Cassandra şi-a asumat "jugul sclaviei" (953), iar apoi i se spune, de către cor, să se supună nevoii şi "să-şi asume acest nou jug" (1071). Oamenii sînt "înjugaţi de soartă" la Pindar, *Nemeene* 7.6.

"Jugul sclaviei" se găseşte la Sofocle, *Aias* 944, şi în alte cîteva locuri din greacă şi latină. Vestitorul din *Agamemnon* relatează că regele său a "pus un jug pe grumazul Troiei" (529). "A trimite la jug" (*sub iugam mittere*) era o expresie standard în latină pentru a fi învins în mod oficial un duşman, şi, într-adevăr, exista o ceremonie, descrisă în Tit Liviu 9.6.1 şi următoarele, în care o armată era făcută să treacă

pe sub un jug, care putea să fie o aranjare a trei lance. Latinescul *subiungo* (sau *subiugo*) se află la originea englezului "a subjuga"; vezi *Eneida* 8.502.

Deplîngînd imaginea "jugului căsătoriei", Chaucer respinge explicit sugestia de subordonare atunci cînd îl face pe unul din supuşii unui lord să dea următorul sfat: "Să vă legaţi cu capul că aleasa / O veţi cinsti oricînd ca pe crăiasa / Heruvilor, oricine-ar fi să fie, / De vreme ce-oi lua-o de soţie" (*Povestirea Diaculuí din Oxford* 113-15, traducere de Dan Duţescu). Pe de altă parte, Spenser dă un scurt catalog al "Mîndrelor femei, vanitoase, care-şi uită jugul" (*Crăiasa zînelor* 1.5.50); el are şi "jugul lui Amor" (*Colin Clout* 566). Cînd Hermia lui Shakespeare refuză să se căsătorească cu bărbatul pe care i-l alege tatăl ei, ea spune că mai degrabă va trăi ca şi călugăriţă "Decît să-mi fie trupul prihănit / Purtînd povara unui jug nevrednic: Nu! Inima nu-l vrea stăpîn pe-acesta" (*Visul unei nopţi de vară* 1.1.80-82, traducere de Dan Grigorescu). Deşi încă nu se pune problema căsătoriei, Aricia lui Racine spune că mîndria ei "nu s-a plecat niciînd sub jugul amorului" pînă atunci (*Phèdre* 2.1.444).

Jugul subjugării politice e folosit adesea de către Shakespeare în piesele sale istorice. Northumberland e gata "ca jugul de robie [faţă de Richard] / Să-l scuturăm" (*Richard al II-lea* 2.1.291, traducere de Mihnea Gheorghiu), Richmond îşi adună prietenii "Greu apăsaţi de jugul tiraniei" lui Richard al III-lea (*Richard al III-lea* 5.2.2, traducere de Ion Barbu), iar Malcolm îi spune lui Macduff: "Dar ţara dă-n genunchi sub jug" (al lui Macbeth) (*Macbeth* 4.3.39, traducere de Ion Vinea).

Pentru Satan al lui Milton, stăpînirea lui Dumnezeu e un jug care trebuie lepădat (*Paradisul pierdut* 4.975, 5.786, traducere de Aurel Covaci); iar Mammon evocă, fără să-şi dea seama, jugul lui Hristos atunci cînd declară că preferă "aspra libertate / Decît un fast servil" (2.256-57). Dar, după Cădere, Adam înţelege păcatul răzvrătirii "În contra Dumnezeului cel Veşnic / Şi-a dreptului său jug pe gîtul nostru" (10.1045-46).

Din ideologia reformatorilor politici englezi din secolul al şaptesprezecelea şi de după aceea făcea parte şi noţiunea de "Jug Normand", aşezat asupra Angliei de către William Cuceritorul în 1066. Expresii similare îşi fac apariţia în literatura din multe ţări cu o istorie cu stăpîniri străine. Atunci cînd elveţienii intenţionau să se revolte împotriva stăpînirii austriece, unul dintre ei, potrivit lui Schiller, face o paralelă: "Chiar boul, blînd prieten / Cu omu-n munca lui la plug, chiar boul / Ce-şi pleacă răbdător grumazu-n jug, De-i aţîţat, ia pe duşman în coarne / Şi-l zvîrle-n nori" (*Wilhelm Tell* 1.651-55, traducere de Veronica Porumbacu).

L

Labirint Un sonet de-al lui Petraraca ne spune cum dorința, dragostea, plăcerea, obișnuința și speranța oarbă l-au prins în capcană; acesta se încheie așa: "O mie și treisute douăz' șapte / În dimineața de aprile șase / Intrai în labirint. Nu văd ieșirea" (*Rime CCXI*, traducere de C.D.Zeletin). Acela a fost momentul în care a întîlnit-o pe Laura.

Labirintul original al mitologiei clasice se găsea sub palatul Regelui Minos al Cretei, iar în interiorul lui se afla Minotaurul, rezultatul monstruos al poftei trupești a reginei pentru un taur. A fost construit de către Dedal și, în cele din urmă, a intrat în el și a ieșit din el (după ce a ucis monstrul) Tezeu, cu ajutorul Ariadnei și al ghemului ei de sfoară. Aeneas află povestea atunci cînd cercetează ușile unui templu pe care îl construise Dedal însuși, chiar înainte ca Aeneas să trebuiască să coboare într-un alt labirint, Hades (Vergilius, *Eneida* 6.14-41). Ovidiu ne spune pe scurt povestea în *Metamorfoze* 8.152-82, Catullus, pe o întindere mai mare, în 64.50-266; vezi și Plutarh, *Viața lui Tezeu*, o versiune care stă în spatele "Legendei Ariadnei" lui Chaucer și a *Confessio Amantis* 5.5231-5495 a lui Gower.

Numele de Dedal vine de la grecescul *daidalos*, "lucrat cu iscusință". Preluat în latină, adjectivul e folosit de către Vergilius, de exemplu, ca referire la stupi, *daedala ... tecta*, "sălașuri complicate (sau labirintice)" (*Georgice* 4.179). Expresia lui Lucrețiu, *daedala tellus* (1.7), însemnînd ceva de tipul "pămîntului multiplu (sau variat)", a avut numeroși imitatori: Spenser are "Atunci a făcut pămîntul dedalic labirintul / Scoțînd din poala ei rodnică multe flori" (*Crăiasa zînelor* 4.10.45), iar Shelley "Pămîntul dedalic, / Acea insulă din oceanul lumii, /Atîrnată, în norii ei, de aerul care-o menține" "Odă libertății" 18-20). În franceză, substantivul *dédale* înseamnă "labirint".

Prima întrebuințare metaforică a "labirintului" se găsește în *Euthydemos* al lui Platon, unde Socrate compară o întrebare filozofică sterilă cu căderea într-un labirint, unde credem că ne găsim la capăt, dar drumul cotește și ne aflăm iarăși la început (291b). Boethius folosește același trop în *Consolarea Filozofiei* 3p12; în fermecătoarea traducere a lui Chaucer, voi "mi-ați jurat că seamănă cu casa lui Dedal, atît de încurcată încît nu se poate să fie

descurcată".

Orice lucru impenetrabil sau complicat poate fi numit labirint. Pentru creştini, păcatul este o abatere de la cărarea dreaptă în încîlceala labirintului. "Părăsind calea cea largă", scrie Ambrosius, păcătoşii "adesea dau peste labirinturile greşelii şi sînt pedepsiţi pentru faptul de a fi părăsit calea" (Expunere la Psalmul 118.59). Dante nu menţionează labirintul în *Infernul* său (deşi Minotaurul este acolo), dar cercurile concentrice, zidurile, podurile rupte şi "fundăturile" fac din iad un mare labirint în sine. Chaucer compară Casa Zvonului, plină de eroare şi confuzie, cu "Domus Dedali, ce-i mai zice / Şi Labirint" (*Casa Faimei* 1920-21, traducere de Dan Duţescu). "Dumbrava umbroasă" a Greşelii a lui Spenser e un labirint cu multe cărări şi colţuri (*Crăiasa zînelor* 1.1.11). Satan al lui Milton caută şarpele şi îl găseşte în înfăşurări de rezonanţă simbolică: "dormind adînc, / Încolăcit în sine-n labirint / De largi inele" (*Paradisul pierdut* 9.182-83, traducere de Aurel Covaci).

Labirintul de dragoste al lui Petrarca devine tema multori opere ale Renaşterii, cum ar fi *Laberinto d'Amore* al lui Boccaccio, făcînd parte din *Il Corbaccio*, un loc în care bărbaţii sînt prinşi în capcană de iluziile pasiunii şi transformaţi în animale. Cervantes a scris o comedie, *El Laberinto de Amor*. Mary Wroth îşi începe un sonet, "Din acest straniu labirint cum să mă întorc?" Respingînd orice pas posibil, ea îşi propune "să renunţe la tot şi să ia firul Ariadnei". Într-una din etapele "Călătorului cu mintea" al lui Blake, un deşert e plantat cu "Labirinturile năbădăioase ale Dragostei" (83).

În literatura mai recentă, decorurile labirintice sînt obişnuite: drumuri de acces ale castelelor din romanele gotice, păduri, peşteri ş.a.m.d. Oraşele sînt labirintice în *Misterele Parisului* al lui Eugène Sue şi în *Notre Dame de Paris* al lui Hugo; Hugo face o descriere amănunţită a labirintului canalelor colectoare de sub Paris în *Les Misèrables*. Londra e un labirint în *Oliver Twist* şi în *Casa mohorîtă* ale lui Dickens. Romanele poliţiste presupun impenetrabilitatea oraşelor, impenetrabile pentru toţi, cu excepţia detectivului. Capitolul 10 din *Ulise* ("Stîncile rătăcitoare") al lui Joyce a fost descris ca labirintic după felul în care urmăreşte mişcările unei duzini de personaje pe străzile Dublin-ului; întregul roman poate fi foarte bine descris ca un labirint, şi, într-adevăr, unul din personajele lui principale se numeşte Stephen Dedalus. Unul din grupajele de povestiri ale lui Borges, numit *Labirinturi* în versiunea engleză, prezintă cîteva labirinturi la propriu şi metaforice, inclusiv un roman misterios şi aparent haotic, numit Grădina cărărilor care se bifurcă, care este despre timp şi eternitate. Un labirint la propriu se află în centrul *Numelui Trandafirului* al lui Eco, unul metaforic în

Generalul în labirintul său al lui Marquez.

Există o distincție tehnică între un labirint și o întortochetură, labirintul fiind "unicurs" (cu o singură cărare), întortochetura "multicursă" (cu cărări arborescente); cineva se poate rătăci numai într-o întortochetură. Această distincție, totuși, se observă arareori în literatură.

Lapte Laptele, asemeni zăpezii, este un model de albeață: "Alb ca laptele" e un loc comun, iar mieii și porumbeii "albi ca laptele" abundă în vechea poezie. "Alb ca laptele" este de două ori potrivit pentru miei și porumbei, pentru că laptele, băutura pruncilor, este și o emblemă a nevinovăției. În *Iliada*, există un trib de "băutori de lapte" (13.12, traducere de George Murnu). Sînii unei mame sînt plini de "lapte nevinovat" (Wordsworth, *Preludiul din 1805* 5.272). El este, de aceea, asociat cu tandrețea și mila feminină. Lady Macbeth inventează o expresie celebră pentru a descrie firea blîndă a soțului ei, "lapte-omenești duioșii" (1.5.17, traducere de Ion Vinea); ea însăși face apel la spirite: "Luați la sînu-mi fiere-n loc de lapte" (1.5.47). Dacă Lambro al lui Byron avea să-și piardă fiica, "ce ură / L-ar fi-ncercat" (*Don Juan* 3.454-55, traducere de Aurel Covaci). Păcatul "transformă laptele iertării Cerurilor în războinare", potrivit unui personaj din *Carol I* al lui Shelley (1.65). Cineva din *Prințesa* lui Tennyson vorbește de "Tagma blîndă și lăptoasă a regnului femeiesc" (6.290).

"Laptele", bineînțeles, poate fi o metaforă pentru orice băutură binefăcătoare. "Vinul", spune Jonson, "e laptele lui Venus" ("Peste ușă" 12). Poetul din "Hanul Kubla" al lui Coleridge a băut "laptele Paradisului" (54).

Țara Făgăduinței este "o țară unde curge miere și lapte" (Ieșirea 3.8) — o formulă care revine de multe ori în Vechiul Testament. În zilele din urmă, "din munți va curge must, văile vor fi pline de lapte" (Ioil 4.18). Cînd Dionysos apare, potrivit lui Euripide, pe pămînt curge lapte, vin și miere (*Bacantele* 142-43). În timpul epocii de aur, ne spune Ovidiu, "Curgeau fluvii de lapte și fluvii de nectar și din stejarul verde picura, galbenă, mierea" (*Metamorfoze* 1.111-12, traducere de David Popescu).

Albeața, nevinovăția și asociațiile materne și paradisiace ale laptelui fac mult mai îngrozitor faptul că evreii din lagărele morții beau, cu cuvintele lui Celan, "lapte negru": "laptele negru al răsăritului îl bem la căderea nopții / îl bem la prînz și dimineața o bem noaptea / o bem și o bem" ("Moartea-fugă").

Larvă *vezi* **Vierme**

Laur Laurul (sau dafinul) era dedicat lui Apollo, zeul profeției, poeziei și muzicii, poate, la origine, pentru că mestecarea lor sau inhalarea aromei lor părea să inducă o transă profetică. Pythia sau preoteasa lui Apollo era încununată cu lauri (în greceşte, *daphne*), ca și învingătorii din jocurile pythice, celebrați de Pindar. Hesiod relatează că muzele i-au dat o mlădiță de laur ca toiag, și apoi au insuflat o voce divină în el (*Teogonia* 30-32). Laurul creştea în peştera sacră din Delos, insula dedicată lui Apollo (Euripide, *Hecuba* 459); iar templele lui erau împodobite cu el (*Ion* 80, 103). Cu mult timp înainte, devenise convențional ca Apollo și cele nouă muze ale lui să poarte lauri; după cum avea să spună Spenser, "Muzele purtau lauri verzi" (*Calendarul păstorului* "Noiembrie" 146).

Mitul lui Apollo și Daphne e memorabil povestit de către Ovidiu. După ce Daphne e schimbată într-un laur, Phoebus (Apollo) se jură: "Pentru că nu-mi poți fi mireasă, îmi vei fi măcar copac! Părul meu, lira mea, tolba mea vor fi întotdeauna împletite cu tine, laur. Cu tine își vor înconjura generalii romani capetele..." (*Metamorfoze* 1.557-60). Tot Ovidiu ne amintește că laurul e "peren" sau veşnic verde (*Triste* 3.1.45), aşa cum se cuvine unui simbol al faimei.

Învingătorii în bătălie erau într-adevăr încununați cu lauri; ca să-l citățm din nou pe Spenser, era "potrivit pentru puternici cuceritori", ca și "Poeților înțelepți" (*Crăiasa zînelor* 1.1.9). Vezi Vergilius, *Egloge* 8.11-13, citat la **Iederă**.

După ce poetul italian Petrarca a devenit primul poet modern laureat (încununat cu lauri), în 1341, pe Capitoliu, la Roma, el a explicat că a ales laurul pentru coroana lui nu numai pentru asocierea acestuia cu profeția și cu Apollo, dar și pentru mireasmă (faimă), frunzele perene (veşnicie) și presupusa imunitate la trăznet. El pare să nu fi știut că învingătorii concursurilor antice de poezie capitolină erau încununați cu frunze de stejar. "Al lui Petrarca laur prin vecini / Crescu", în exprimarea lui Byron (*Pelerinajul lui Childe Harold* 4.57, traducere de Aurel Covaci), a devenit prototipul pentru cununa tuturor poeților laureați sau "laureata fraternitate a poeților", din fraza lui Milton (*Apologie pentru Smectymnuus*).

Milton își deschide elegia pastorală *Lycidas* cu trei plante asociate cu poezia: "O, lauri și voi mirți întunecați, / Cu iederi veşnic verzi, vin iar la voi / Să vă culeg sălbaticele boabe / Cu degetele-mi slabe" (traducere de Petre Solomon). El face parțial aluzie la "Egloga a doua" a lui Vergilius – "Și pe voi, o, lauri, vă voi zmulge, și pe tine, învecinatule mirt" (54-55) – plantele lui Apollo și Venus, potrivite unui cîntec despre dragoste. (Vezi și Horațiu 3.4.18-19.) Petrarca a

scris că iedera şi mirtul erau şi ele potrivite pentru cununa lui, şi o altă descriere a încununării lui relatează că au fost folosite toate trei. Byron pune în mod subliniat în contrast laurul (faimă sau glorie) cu mirtul şi iedera (dragoste): "Şi mirtul, şi viţa dulcilor douăzeci şi doi de ani / Merită toţi laurii voştri, oricît de mulţi" ("Stanţe scrise pe drumul dintre Florenţa şi Pisa" 3-4).

Vezi **Iederă, Mirt, Stejar.**

Lăcustă În regiuni din Africa de Nord şi Orientul Mijlociu, lăcustele vin în roiuri enorme şi devorează toată vegetaţia. Ele sînt una din plăgile trimise asupra Egiptului (Ieşirea 10.12-19), şi dacă Israel nu dă ascultare legilor lui Dumnezeu, ele vor veni din nou (Deuteronomul 28.38, 42). Lăcustele sînt incluse alături de foamete, ciumă, omizi etc. printre dezastrele tipice (I Regi 8.37, Plasmii 78.46, 105.34). Sfîntul Ioan Teologul profeţeşte că ele vor deveni în ultimele zile prăpastia fără fund: vor înţepa ca scorpionii şi vor arăta ca nişte cai cu feţe omeneşti (Apocalipsa 9.3.7). Din fericire, e îngăduit să le mănînci, iar Sfîntul Ioan Botezătorul face în mod celebru aşa, împreună cu miere, în pustiu (Matei 3.4) (vezi Dante, *Purgatoriul* 22.151-52).

Lăcustele constituie bune comparaţii şi metafore. Milton asemuieşte legiunile lui Satan cu lăcustele Egiptului (*Paradisul pierdut* 1.338-46); Wordsworth a văzut Franţa "roind de pasiune, ca o cîmpie / Devorată de lăcuste" (*Preludiul din 1805* 9.178-79); Byron se lamentează că Spania a fost năpădită de galii "ce sînt aici lăcuste" (*Pelerinajul lui Chide Harold* 1.215, traducere de Aurel Covaci). Nathanael West invocă Apocalipsa biblică în scena finală a dezlănţuirii violente din romanul său *Ziua lăcustelor.*

Lăută *vezi* **Harpă**

Lebădă Lebăda (în greacă, *kyknos*, în latină, *cycnus* sau *cygnus* sau *olor*) a fost multă vreme una dintre cele mai populare păsări din poezie, nu mai puţin datorită asocierii lebedelor cu poeţii înşişi. Glasul ca de trîmbiţă al anumitor lebede suna în aparenţă frumos pentru urechile antice; Vergilius, în *Egloge* 9.29, se referă la celebrele lebede cîntătoare din cetatea sa, Mantua, iar Lucreţiu compară cîntecul lebedei cu arta lirei (2.503). Aflăm din *Păsările* lui Aristofan că lebăda este pasărea lui Apollo, zeul poeziei (869); vezi Marţial 13.77. În poezia latină, ea este uneori, de asemenea, pasărea lui Venus, care e purtată pe un car cu lebede la Ovidiu (*Metamorfoze* 10.717) şi Horaţiu (3.28.13-15).

A devenit un loc comun al modestiei să pui în contrast propriul cîntec (sau poem) al cuiva cu cîntecul (sau poemul) altui poet, ca pe un cîntec al gîştei (sau rîndunicii) faţă de acela al lebedei: vezi *Egloge* 8.55, 9.36, Lucreţiu 3.6-7; Shelley repetă în glumă gestul, comparîndu-şi poemul cu o muscă efemeră care nu poate urca pînă la înălţimile unde cîntă lebăda (*Vrăjitoarea din Atlas* 9-12). Teocrit, în *Idile* 5.136, are un păstor de capre care se făleşte cu dibăcia sa în a cînta, folosind comparaţia în sens invers. Horaţiu elaborează o figură de stil în care el e transformat într-o lebădă şi zboară pe deasupra multor naţiuni, adică va cîştiga o mare faimă ca poet (*Ode* 2.20). Pope, în "Despre candidaţii pentru lauri", deplînge comparaţia cu spiritul lui obişnuit. Incapabil să subscrie la vreunul din candidaţii pentru postul de poet laureat, el se agaţă de Stephen Duck ("raţă", în engleză), un poet de un talent cu totul minor: "Mai bine s-aşteptăm un an pentru mai mult noroc; / Un an poate face din *Duck* o lebădă cîntătoare".

Descriindu-l pe Pindar ca pe "lebăda de pe Dirce" (unul din rîurile Tebei), Horaţiu (4.2.25-27) începea o tradiţie care a continuat pînă în timpurile moderne, de exemplu, Homer este Lebăda de pe Meander, Shakespeare este "Dulcea Lebădă de pe Avon" (din poemul memorial al lui Jonson), Vaughan este Lebăda de pe Usk ş.a.m.d. Această convenţie depinde, bineînţeles, de faptul că, aşa cum o formulează Ovidiu, "lebedele iubesc rîurile" (*Metamorfoze* 2.539). (*Vezi* **Rîu.**) Sau e numit oraşul poetului, ca atunci cînd Cowper îl numeşte pe Vergilius "lebăda din Mantua" (*Conversaţie la masă* 557), sau naţionalitatea, ca atunci cînd Garnier se adresează lui Ronsard cu "O, Lebădă a francezilor" ("Elegie la moartea lui Ronsard" 50).

Cum lebedele sînt migratoare, şi sînt fecvent văzute singure, ele pot fi imaginate ca exilate din ţările lor de baştină. Aşa că Shelley, referindu-se la emigrarea lui Byron în Italia, scrie: "o Lebădă a cîntecelor Albionului / Croindu-şi drum prin furtuni, / Gonită din ancestralele ei cursuri de apă / De puterea viselor rele, / Şi-a găsit un cuib în tine [Veneţia]" ("Euganean Hills" 174-78). Baudelaire, în "Le Cygne", descrie o lebădă scăpată dintr-o menajerie, ţipînd după apă şi visînd la lacul ei natal. Cel mai binecunoscut sonet al lui Mallarmé, *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, aseamănă noul "astăzi" cu o lebădă prinsă în gheaţa unui lac de eşecurile trecute de a zbura: s-ar putea zmulge, dar rămîne strînsă într-un exil inutil. Vezi şi "Lebăda" lui Edmund Gosse. Yeats scrie, în "1919": "Un poet mitologic sau moralist compară / Cu o lebădă sufletul solitar" (traducere de Aurel Covaci); el face probabil aluzie la *Alastor* 275-90 al lui Shelley, unde poetul hoinar pune în contrast faptul că

e fără casă cu zborul unei lebede spre cuibul şi perechea ei.

S-a considerat, de asemenea, că lebedele cîntau la moartea lor. Clitemnestra, în *Agamemnon* 1444-45 al lui Eschil, se bucură că o vede pe Cassandra ţipînd la moartea ei ca o lebădă. Platon îl are pe Socrate discreditînd această credinţă ca pe o proiecţie omenească (*Phaidon* 85a), dar părerea lui Socrate nu i-a afectat prea mult pe poeţi. Credinţa era aşa obişnuită, încît Seneca poate face aluzie la dulceaţa ultimului cîntec al lebedei (*Fedra* 301). Chaucer numeşte "Zăcaşa lebădă cîntînd cînd moare" (*Divanul Păsărilor* 342, traducere de Dan Duţescu). Atunci cînd Ronsard declară că e sătul de viaţă, îşi cîntă moartea "în felu-n care o face o lebădă, / Care-şi cîntă moartea pe malurile Meandrului" (sonetul: "Il faut laisser maisons"). Shakespeare are: "Şi lebăda, în cuibul ei de ape, / Începe cîntul tristului sfîrşit" (*Necinstirea Lucreţiei* 1611-12, traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu). Expresia "cîntec de lebădă" se referă adesea la ultima operă a unui poet sau muzician. Ovidiu declară că ultima lui carte, *Tristia*, e cîntecul trist al unei lebede (5.1.11-14), probabil pasajul pe care îl invocă Darío atunci cînd scrie: "Vă salut acum, lebedelor, aşa cum în versuri latine / V-a salutat cîndva Publius Ovidius Naso" ("Los Cisnes" 5-6). Yeats, în "Turnul", descrie frumos "clipa / Cînd lebăda albă se cere / Să-şi poarte pe valuri aripa, / Cu ochi pironiţi în tăcere /Pe ultima rază de soare, / Ca tristul prohod să-şi îngîne" (traducere de Aurel Covaci).

Un mit antic povesteşte cum Zeus, sub înfăţişarea unei lebede, a răpit-o pe Leda, care, după aceea, a dat naştere Elenei şi Clitemnestrei dintr-un ou, şi lui Castor şi Pollux din celălalt. Era un subiect popular în arta antică, şi cîţiva din maeştrii Renaşterii l-au pictat (de exemplu, Michelangelo, Leonardo, Raphael). Vezi şi "Leda" lui Darío şi "Leda şi lebăda" a lui Yeats.

Leopard Leopardul, ghepardul, pardos-ul, pantera şi linxul nu sînt distinşi cu consecvenţă unul de altul în literatură, şi, într-adevăr, ei sînt uneori grupaţi nediscriminatoriu împreună cu alte feline ca embleme ale cruzimii sau ferocităţii. După cum îi sugerează numele, leopardul era considerat a fi un hibrid al leului (în latină, *leo*) şi "pard"-ului (în latineşte *pardus*, din grecescul *pardos*, din *pardalis*), care era considerat a fi un fel de panteră; "pard" a ajuns apoi să fie un echivalent poetic pentru "leopard".

Un pasaj din Ieremia dă o semnificaţie simbolică sau proverbială a leopardului ca simbol al imuabilităţii sau indelebilităţii păcatului: "Poate oare să-şi schimbe etiopianul pielea sa şi leopardul petele

sale? Aşa şi voi! Puteţi oare să faceţi bine, cînd sînteţi deprinşi a face rău?" (13.23). Cînd Richard al II-lea al lui Shakespeare încearcă să pună capăt certei dintre Bolingbroke şi Mowbray, el îşi invocă autoritatea de rege al animalelor – "Pe leoparzi îi îmblînzeşte leul!" – la care Mowbray răspunde: "Aşa-i, dar nu-i şi curăţă de pete" (*Richard al II-lea* 1.1.174-75, traducere de Mihnea Gheorghiu). Povestea lui Kipling, "Cum şi-a căpătat leopardul petele" (care-l include pe etiopian), este un răspuns amuzant dat lui Ieremia.

Leopardul este una din cele patru fiare din visul lui Daniel, unde are patru capete (7.6); reapare în descrierea fiarei cu şapte capete a Apocalipsei: "Şi fiara pe care am văzut-o era asemenea leopardului, picioarele ei erau ca ale ursului, iar gura ei ca o gură de leu" (13.2). Aceste viziuni reprezintă baza semnificaţiei iconografiei creştine ulterioare a leopardului ca păcat, Satan sau Antihrist.

Un alt pasaj din Ieremia, în care el profeţeşte că un leu, un lup şi un leopard îi vor sfîşia în bucăţi pe aceia care sfărîmă jugul Domnului (5.6), stă în spatele celui mai amănunţit discutat leopard din literatură, dacă este leopard, *lonza*, "avînd o blană mîndru-mpestriţată" (traducere de George Coşbuc), care-l înfruntă pe Dante atunci cînd acesta se luptă în zadar să urce dealul, în Cîntul I al *Infernului*. În cele din urmă, nu e nici *lonza*, nici *leone* (leul), ci *lupa* (lupoaica) cea care-l înfrînge pe Dante. Pentru aceste trei fiare aliterative, au fost propuse semnificaţii alegorice fără număr, dar teoria cea mai probabilă spune că leopardul reprezintă păcatele de înşelătorie, păcate mai profunde şi mai crude decît acelea de violenţă (leul) şi desfrîu (lupoaica). Richard of St. Victor a făcut comentarii asupra lui Daniel 7.6: "Aşa cum se cuvine, înşelătoria făţarnicilor e simbolizată de leopard, care e împestriţat cu pete pe tot trupul. Pentru că într-adevăr făţarnicii fac o figură de sfinţenie". Poate că Dante mărturiseşte că propriile-i păcate, care-i blochează urcuşul spre mîntuire, nu sînt dintre cele nepăsătoare, ca leopardul, ci mai impulsive şi nechibzuite.

Din surse antice tîrzii, leopardul sau pantera au reieşit ca fiara distinctivă a lui Dionysos sau Bacchus. Capturat de piraţi, Dionysos le transformă prin vrajă corabia, viţa de vie creşte în jurul vîslelor şi velelor, iar "tigri, lincşi şi fioroase pantere pătate" apar la bord (Ovidiu, *Metamorfoze* 3.669); în procesiunea lui triumfală, o pereche de lincşi îi trage carul (4.24-25) sau e vorba de pantere şi lei (Nonnus, *Dionysiaca* 14.261). Prin vremea lui Schiller, carul lui e tras de "un echipaj de pantere maiestuoase" ("Zeii Greciei" 58), în timp ce Keats se imaginează "dus într-un car de luptă de Bacchus şi leoparzii săi" ("Odă unei privighetori" 32).

În poezia engleză, leopardul / pantera au fost priviţi ca vrăjmaşul

caracteristic al căprioarei (ciutei). Cresida lui Shakespeare înşiră prădătorii şi prăzile proverbiale: "E falsă / ... / Ca vulpea cu un miel, cu junca lupul, / Cu-n ied pantera, maştera cu fiul" (*Troilus şi Cresida* 3.2.191-94, traducere de Leon D. Levițchi). Poemul lui Dryden, *Ciuta şi pantera*, dispune aceste animale şi pe multe altele într-o alegorie religioasă complexă.

Vezi **Leu, Lup.**

Leu Leii sînt agresivi de la început şi în literatura biblică, şi în cea greacă. Ei sînt cele mai puternice şi mai periculoase animale de pradă, la care pînă şi răgetul e înspăimîntător, şi apăreau mari în minţile autorilor antici. "Tu mă vînezi ca un leu", spune Iov (10.16). "Strigătul, strigăt de leu, răcnesc ca puii de leu" (Isaia 5.29). În *Iliada*, leii apar cam de treizeci de ori, aproape întotdeauna în comparaţii. "Cum în cireadă s-aruncă un leu şi-ncolţind în cerbice / Sfîşie-o juncă, un bou, care pasc undeva în pădure; / Astfel dînd buzna, Ţidide cumplit de pe car îi răstoarnă / Pe amîndoi"; "Cum pe la ţară păstorii nu-i chip de la vita răpusă / Leul cel roib să-l alunge, cînd fiara-i lihnită de foame; / Astfel pe fiul lui Priam acum şi războinicii Aias / Nu pot să-l sperie, nici de la mort să-l abată de-o palmă" (5.160-63, 18.155-58, traducere de George Murnu). Aproape fiecare războinic e asemuit cu un leu în timp ce îşi arată curajul. Tyrtaeus le impune soldaţilor spartani să pună "un suflet de leu roşcat în pieptul vostru" (frag. 13).

De aceea, leul a devenit o personificare a ferocităţii, puterii şi groazei. La Chaucer, de exemplu, leii sînt numiţi "cruzi", "felini", "feroce", "cumpliţi", "sălbatici" şi "nestăpîniţi" (nebuni sau furioşi). La Spenser ei sînt şi "îngrozitori", "agresivi" şi "vorace". Jurubiţă al lui Shakespeare şi prietenii săi sînt, pe bună dreptate, îngrijoraţi că oricine ar juca rolul leului trebuie să nu sperie doamnele, pentru că "un leu, aşa, printre doamne, ăsta e un lucru îngrozitor! Că nu-i pe pămînt o fiară mai grozavă decît leul în carne şi oase. Trebuie să ne mai gîndim" (*Visul unei nopţi de vară* 3.1.30-33, traducere de Dan Grigorescu).

Ca luptător şi ca răget, leul este o emblemă a mîniei. "Furia unui rege e ca răcnetul unui leu" (Pildele lui Solomon 19.12). Cînd a fost stabilit, în Evul Mediu, sistemul celor şapte păcate capitale, leul simboliza adesea *ira*, "mînia"; aşa că la Spenser, în procesiunea păcatelor, "cumplita Mînie răzbunătoare" călărea un leu (*Crăiasa zînelor* 1.4.33). Mai puţin explicit e leul pe care Dante îl întîlneşte în deschiderea *Infernului*, cea de-a doua dintre cele trei fiare (1.45-48). Dacă leopardul simbolizează înşelătoria, cea mai rea categorie de

păcate, iar lupoaica simbolizează desfrîul, categoria cea mai puțin rea, atunci leul poate reprezenta păcatele legate de violență, pe care Dante le plasează la mijloc, în iadul său (*vezi* **Lup, Leopard**). Leul e legat uneori și de mîndrie (superbia), cel dintîi dintre cele șapte păcate, deoarece mîndria e dublată adesea de irascibilitate. Din secolul al cincisprezecelea, "mîndrie" a fost termenul pentru o pereche sau o familie de lei.

În Evul Mediu, tot leul a fost încoronat rege al animalelor, deși era de multă vreme considerat o emblemă regală. Spenser îl numește "puternicul Leu, Stăpîn al întregii păduri" ("Deșertăciune" 10.1); "Leul Stăpîn al oricărei fiare de pe cîmp" (*Crăiasa zînelor* 1.3.7) și vorbește despre "puterea lui imperială" (2.5.10). Marlowe are și el "leu imperial" (*Eduard al II-lea* 5.1.11), în timp ce Shakespeare îl numește "neînfricat" (*Othello* 2.3.275, traducere de Ion Vinea). Richard al II-lea, cerînd ascultare,declară că "Pe leoparzi îi îmblînzește leul!" (*Richard al II-lea* 1.1.174, traducere de Mihnea Gheorghiu); detronat, i se reamintește de către regina lui că este "leul, rege / Al fiarelor sălbatice" (5.1.34).

Cînd Iacov își binecuvîntează fiii, el proclamă: "Pui de leu ești, Iudo ... s-a culcat ca un leu, ca o leoaică" și profețește că Iuda avea să dețină sceptrul (Facerea 49.9-10). Sfîntul Ioan Teologul face din "leul din seminția lui Iuda" un titlu al lui Hristos (Apocalipsa 5.5). Iezechiel are o alegorie în care prinții cei capturați ai lui Israel sînt lei și fiii unei leoaice (19.1-9). În ciuda acestor conotații, leii au ajuns să-i reprezinte și pe dușmanii celor credincioși: Daniel, în bîrlogul leilor, era prototipul pentru soarta multor creștini din Imperiul Roman. Cele patru fețe ale fiarelor din vedenia lui Iezechiel (1.10) includ o față de leu; creștinii i-au dedicat leul Sfîntului Marcu, și, cum el este sfîntul patron al Veneției, leul a devenit simbolul acelui oraș.

Cel mai bine-cunoscut leu biblic este cel despre care se spune că stă alături de miel în regatul păcii. Totuși, induși în eroare de aliterația (intraductibilă, *n.t.*) "leu" și "miel", majoritatea oamenilor încurcă celebrul pasaj din Isaia, care spune: "Atunci lupul va locui laolaltă cu mielul și leopardul se va culca lîngă căprioară; și vițelul și puiul de leu vor mînca împreună și un copil îi va paște. / Juninca se va duce la păscut împreună cu ursoaica și puii lor vor sălășlui la un loc, iar leul ca și boul va mînca paie" (11.6-7; vezi 65.25). "A patra eglogă" a lui Vergilius, adoptată de creștinătate, face o profeție similară despre un timp în care "vitele nu se vor teme de marii lei" (22). Dacă o astfel de armonie va domni în regatul mesianic, Milton își imaginează că a domnit și înainte de Cădere: "Sălta pe labele-i de dinapoi, / În joacă leul, cu un miel în brațe" (*Paradisul pierdut*

4.343-44, traducere de Aurel Covaci); dar cînd Satan intră în grădină, Milton îl asemuieşte unui leu (căzut) şi unui tigru, căutîndu-şi prada (401-08), o aluzie la I Petru 5.8, comparîndu-l pe Satan cu un leu care răcneşte. În rai, după Blake, leul va vărsa lacrimi de milă şi va spune: "Şi-acum, alături de behăitorul miel, / Mă pot culca şi adormi; / Sau să mă gîndesc la cel care ţi-a purtat numele, / Să mă trîntesc la pămînt şi să jelesc" ("Noaptea" 41-44). Shelley prevede o transformare în această lume, cînd "Leul îşi uită-acum setea de sînge: Acolo ai putea să-l vezi zburdînd la soare / Alături de deloc înspăimîntătorul miel"(*Zîna Mab* 8.124-26). Wordsworth îşi imaginează un loc în trecut în care blîndeţea tempera mîndria, unde "Mielul stă culcat alături de leu, / Iar lîngă vulturul cu ochi de flacără stă porumbelul" (*Sonete ecleziastice* 2.7).

Zeiţa asiatică Cybele a fost descrisă în literatura latină conducînd un car de luptă tras de lei (Vergilius, *Eneida* 3.113, 10.253), ca şi cum s-ar fi spus că ea îmblînzeşte natura sălbatică; Lucreţiu are aceeaşi imagine pentru Mama Pămînt (2.601 şi următoarele); amîndouă pot fi urmărite pînă la zeiţa sumeriană Inanna, care e prezentată aşezată pe un tron în formă de leu. Regii, dacă nu sînt chiar ei numiţi lei sau "cu inimă de leu", ca Richard I, au fost adesea simbolizaţi ca vînători sau îmblînzitori de lei; iar leul e un animal heraldic şi un simbol naţional frecvent, aşa cum este pentru Britania. O altă veche tradiţie este că un leu nu va vătăma un prinţ sau o prinţesă adevărată — o scuză pe care Falstaff o face ca să-şi explice laşitatea în faţa Prinţului Hal deghizat (*Henric al IV-lea, Partea I* 2.4.267-71). Un leu se grăbeşte spre Una lui Spenser, dar "apoi i-a sărutat picioarele ostenite, / Şi i-a lins degetele ca de crin cu o limbă supusă" (*Crăiasa zînelor* 1.3.6).

În literatura latină, leii sînt asociaţi cu Africa (şi anume, Nordul Africii), în mod particular Libia (Seneca, *Oedip* 919), Gaetulia (Horaţiu 1.23.10) sau ţara cartaginezilor ("Lei punici" la Vergilius, *Egloge* 5.27). Aceste locuri au devenit "adjective decorative" pentru lei şi au dăinuit în poezia modernă.

Leviatan *vezi* **Balenă**

Lie *vezi* **Ciocîrlie**

Liliac Pînă cînd sînt cercetaţi îndeaproape, caracteristicile cele mai remarcate ale liliecilor sînt că zboară noaptea (deşi nu sînt vizibili decît la apusul soarelui), scot un ţipăt subţire şi sălăşluiesc adesea în grote. Deşi Aristotel ştia că ei erau mamifere, majoritatea anticilor îi

lua drept un soi de păsări. Pe Insula Visurilor, potrivit lui Lucian, "liliecii sînt singurele păsări care pot fi găsite" ("O poveste adevărată" 2.33), Milton înşiruie "bufniţe, lilieci şi asemenea păsări fatale" (*Eikonoklastes*, partea 15) şi nu mai departe de Saint-Pierrre găsim "păsări de pradă, ca liliacul, bufniţa, vulturul" (*Harmonies de la Nature* [1814], p. 268).

Şi în greacă, şi în latină numele lor are un element însemnînd "noapte" sau "seară". Grecescul *nukteris* vine de la *nukt-*, "noapte", iar latinescul *vespertilio*, după cum ne spune Ovidiu, vine de la *vesper*, "seară" (*Metamorfoze* 4.415).

Cum grotele erau, în mod evident, intrări în lumea subpămînteană, liliecii erau crezuţi a fi spirite ale celor morţi. Cel mai vechi şi mai influent pasaj literar în această privinţă este cel similar din *Odiseea* (24.6-9), unde sufletele pretendenţilor morţi, proaspăt ucişi de Ulise, sînt asemănaţi cu un lanţ de lilieci scoţînd sunete nearticulate, într-o peşteră îngrozitoare. Platon citează acest pasaj ca fiind unul care trebuie scos. Astfel încît băieţii să nu înveţe să se teamă de moarte (*Republica* 387a).

Verbul lui Homer pentru ţipătul liliecilor, *trizein*, imită sunetul, ca şi cuvîntul înrudit *stridere* din latină. Ovidiu descrie liliecii ca ţipînd *levi stridore*, "cu ţipete subţiri" (*Metamorfoze* 4.413); Vergilius le atribuie o *vocem / exiguam*, "cu vuiet" (*Eneida* 6.492-93, traducere de George Coşbuc). Pornind de la aceasta, stafiile, fie că sînt sau nu asemănătoare liliecilor în alte aspecte, scot ţipete ca de liliac. În *Iliada*, stafia lui Patrocle merge sub pămînt "cu plîns şi cu gemet" (23.105, traducere de George Murnu). Spiritele din *Satirele* 1.8.41 ale lui Horaţiu scot un sunet similar. Horaţio al lui Shakespeare îşi aminteşte: "Cînd Roma era-n floare, cu puţin / Nainte de-a cădea slăvitul Cezar, / Morminte s-au căscat şi morţi în giulgiu / Au chiţăit şi au ţipat pe străzi" (*Hamlet* 1.1.118-19, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Leviţchi), iar Calpurnia îl avertizează pe Cezar că "Pe stradă / Urlau nălucile" (*Iuliu Cezar* 2.2.24, traducere de Tudor Vianu); toate cele patru verbe ale lui Shakespeare imită ţipătul.

Datorită legăturii lor cu lumea subpămînteană, trăsături aparţinînd liliecilor au fost atribuite diavolului. În *Infernul* lui Dante, aripile gigantice ale lui Satan "Nu pene-avînd, ci lucie-atare piele / cum vezi la liliac (*vispistrello*)" (34.49-50, traducere de Alexandru Balaci). Caracterul lui infernal şi nocturn a fost, deci, bine-stabilit înainte de povestirile cu vampiri din secolul al nouăsprezecelea, mai ales *Vampirul* lui Polidori şi *Dracula* al lui Stoker.

A devenit un epitet standard sau o zicere banală despre lilieci să

spui că erau creaturi nocturne. Lydgate scrie: "Nici un liliac, prin natura lui, nu poate privi a doua oară soarele" (*Cock* 43). Printre "păsările fatale", Spenser înşiruie "Liliacul cu aripi de piele, duşmanul zilei" (*Crăiasa zînelor* 2.12.36), în timp ce Drayton îl numeşte "străjerul nopţii" (*Bufniţa* 502). Numai la începutul secolului al şaptesprezecelea, în engleză, cel puţin, găsim fraze ca "orb ca un liliac" – orb, de presupus, la lumina zilei.

Liliac *vezi* **Floare purpurie**

Linx Linxul are, în mod proverbial, vederea ascuţită. E invocat de două ori în *Romanul trandafirului* ca animalul cu vederea cea mai pătrunzătoare (8023, 8901). Un cîrd de monştri, la Spenser, este mai periculos deoarece "fiecare dintre ei avea ochi de linx" (*Crăiasa zînelor* 2.11.8). Ca "feluri de vedere dintre care fiecare extrem", Pope vrea să ne facă să admirăm "întunecoasa perdea a cîrtiţei şi mănunchiul de raze al linxului" (*Eseu despre om* 1.211-12). "Am privit", spune un personaj din Browning, "pătrunzător ca un linx" ("Tinereţe şi artă" 41). Ezra Pound insistă asupra lincşilor într-un mod stăruitor, dar misterios, într-unul din "Cantos-urile" sale "pisane", scris în timp ce se găsea în detenţia armatei Statelor Unite; transfigurîndu-şi, poate gardienii în lincşi la pîndă, el se roagă unuia ca unui zeu, "O, Linxule, continuă să-mi păzeşti focul", "O, Linxule, păzeşte-mi via" (*Cantos* 79).

Unul dintre argonauţi se numeşte Lynceus, după felină: "dintre toţi pămîntenii / Cel mai ager ochi avea" (*Nemeene* 10.61-62, traducere de Ioan Alexandru); el "avea cei mai pătrunzători ochi ai oricărui muritor, dacă relatarea e adevărată şi el putea vedea, fără piedici, în jos, dincolo de pămînt" (Apollonius 1.153-54; cf. 4.1477-79). Şi Lynceus a devenit proverbial. Horaţiu ne sfătuieşte să nu cercetăm perfecţiunile trupeşti cu ochii lui Lynceus (*Satire* 1.2.90-91). Goethe îl menţionează în *Faust*, şi apoi numeşte doi paznici după el (9218 şi următoarele; 11143 şi următoarele); primul dintre ei spune: "Am ochi ager [Augenstrahl], mai puternic / Decît linxul din copac" (9230-31, traducere de Ştefan Aug. Doinaş). Galenus descrie o alifie pentru ochi numită "lynceus" (12.778).

Ovidiu îl descrie pe Bacchus ca mînînd o pereche de lincşi (Metamorfoze 4.25); Properţiu şi-o imaginează pe Ariadna purtată în cer de ei (3.17.8); Vergilius vorbeşte de "coloraţii lincşi ai lui Bacchus" (*Georgice* 3.263). În altă parte, Baccus mînă tigri sau leoparzi.

Lira *vezi* **Harpă**

Livid *vezi* Albastru

Lumină şi întuneric

Lumina şi întunericul sînt, probabil, termenii fundamentali şi inevitabili, folosiţi leterar sau metaforic, în descrierea a orice în viaţă sau literatură. Pare aproape superfluu să-i incluzi într-un dicţionar şi aproape circular să reverşi lumină asupra lor. Ceea ce urmează va fi în mare măsură selectiv.

Lumina e legată tradiţional de bunătate, viaţă, cunoaştere, adevăr, faimă şi speranţă; întunericul de rău, moarte, ignoranţă, falsitate, uitare şi disperare. Cînd totul era întuneric, primul lucru pe care l-a creat Dumnezeu a fost lumina (Facerea 1.3), ca şi cum lumina ar fi o precondiţie pentru a crea orice, pentru a aduce un lucru ascuns "la lumină" (ca în Iov 28.11). "Să vadă lumina" înseamnă să se nască (Cartea lui Iov 3.16); de fapt, lumina e ea însăşi viaţă (3.20): "lumina nelegiuitului se stinge" (18.5). Domnul este luminarea şi mîntuirea noastră (Psalmii 26.1); El va fi "o lumină veşnică" (Isaia 60.19). "Poporul care locuia întru întuneric va vedea lumină mare", spune Isaia (9.1), iar Matei îl citează ca pe un profet al lui Hristos (4.16). Ioan, pentru care lumina e o imagine dominantă, face din Hristos "lumina oamenilor" (1.4), "Lumina cea adevărată care luminează pe tot omul, care vine în lume" (1.9); "oamenii au iubit întunericul mai mult decît Lumina" (3.19), dar Iisus spune: "Eu sînt lumina lumii; cel ce Îmi urmează Mie nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieţii" (8.12). Iisus le spune adepţilor Săi: "Voi sînteţi lumina lumii" (Matei 5.14), "fiii luminii" (Luca 16.8); Pavel o repetă: "Căci voi toţi sînteţi fii ai luminii şi fii ai zilei; nu sîntem ai nopţii, nici ai întunericului" (I Tesaloniceni 5.5). Cînd Hristos a fost răstignit, s-a făcut întuneric la amiază (Matei 27.45).

Iadul e întunecat, cît mai departe posibil de lumina lui Domnezeu. Dante îl numeşte "întunericul etern" şi "lumea oarbă" (*Infernul* 3.87, 4.13). Milton, inspirîndu-se din Sfîntul Vasile, descrie iadul ca plin de flăcări, "însă din flăcări / Ţîşneau nu raze — mai degrabă bezne, / Ce doar dezvăluiau privelişti sumbre" (*Paradisul pierdut* 1.62-64, traducere de Aurel Covaci). Într-un contrast absolut, Dante încheie *Divina Comedie* cu o viziune a "Celei mai înalte Lumini", căreia i se adresează de două ori ca Dumnezeu şi pe care o slăveşte ca pe adevărul ultim şi inefabil (*Paradisul* 33.50 şi următoarele). Raiul la Milton este "a luminii-mpărăţie" (1.85), iar Milton deschide Cartea a treia invocînd Lumina însăşi: "Salut, Lumină sfîntă, cea dintîi / Născută a Tăriei! Sau născută / Din raza cea Eternă coeternă! / Fără păcat, te pot aşa descrie? Odată ce-i lumină

Dumnezeu / Şi-n veci El n-a sălăşluit decît / Întru lumina pururi neajunsă, / Înseamnă c-a sălăşluit în tine, / Strălucitor efluviu din esenţa / Strălucitoare şi nicicînd creată" (3.1-6).

Imaginea luminii ivindu-se din întuneric devine un simbol important în *Orestia* lui Eschil, de la transmiterea de semnale prin focuri, pe care o vede straja la începutul lui *Agamemnon* – "Noroc al nopţii, pară ca din zori / Ce-anunţă zile vesele" (traducere de George Murnu) pînă la lumina procesiunii de torţe care încheie *Eumenidele*; heraldul lui Agamemnon, de exemplu, salută şi pămîntul, şi lumina soarelui (508), şi, cu o ironie dramatică, anunţă că stăpînul său va aduce lumină în întuneric (522).

Imagistica luminii şi a întunericului străbate *Beowulf*. Monstrul Grendel este întunecat, o "umbră mergătoare" (703), din ai cărei ochi vine o "lumină oribilă" (727); balaurul este, de asemenea, întunecat, deşi varsă foc; Herot, palatul lui Hrothgar, străluceşte puternic, ca şi Beowulf şi oamenii săi.

Am putea înmulţi cu uşurinţă exemplele pentru opere din toate perioadele, dar vom încheia cu noţiunea de "iluminare". În Evanghelia după Ioan, Iisus nu e numai lumina, ci şi "adevărul" (14.6). Adevărul ne dă lumina de a vedea sau de a înţelege, şi pare să strălucească cu lumină proprie. Spenser vorbeşte de "lumina simplului adevăr" (*Ruinele timpului* 171); personajul său, Greşeala, urăşte lumina şi preferă să sălăşluiască în întuneric, "Unde pur şi simplu nimeni n-o putea vedea, nici ea să nu vadă pe nimeni" (*Crăiasa zînelor* 1.1.16). Epigrama lui Pope, "Destinată lui Sir Isaac Newton", e pe drept celebră pentru succinta celebrare a acelui erou al Iluminismului (care a scris un tratat de optică): "Natura şi legile Naturii stau ascunse în Întuneric: / Dumnezeu a spus: Să fie Newton! Şi a fost lumină" Iluminismul a pus capăt "Epocilor Întunecate". Thomas Paine scria: "Dar natura adevărului este atît de irezistibilă, încît tot ce cere şi tot ce vrea este libertatea de a apărea. Soarele n-are nevoie de o inscripţie ca să-l distingi de întuneric" (*Drepturile Omului*, Partea 2, Introducere). Blake, un duşman al Iluminismului, desfăşoară, totuşi, termenii indispensabili: "Dumnezeu apare şi Dumnezeu e lumină / Pentru aceste Suflete sărmane care sălăşluiesc în Noapte, / Dar afişează o Formă Omenească / Faţă de cei care Sălăşluiesc în Regatul zilei" ("Prevestirile inocenţei" 129-32).

Vezi **Negru, Noapte, Soare, alb.**

Luceafărul-de-Seară *vezi* **Stea**

Lună Luna e unul din "cei doi luminători mari" pe care Dumnezeu i-a făcut în ziua a patra, potrivit Facerii 1.16, "luminătorul cel mai mare pentru cîrmuirea zilei şi luminătorul cel mai mic pentru cîrmuirea nopţii". Cunoscută acum ca fiind singurul satelit natural al planetei Pămînt, în cosmologia Ptolemeică era considerată ca fiind cea mai apropiată sau cea cu orbita cea mai joasă dintre cele şapte planete care evoluează în jurul Pămîntului, pe sferele lor transparente: Luna, Mercur, Venus, Soarele, Marte, Jupiter şi Saturn. În latină şi în limbile romanice, cele şapte zile ale săptămînii sînt numite după aceste planete, dar în engleză şi în celelalte limbi germanice numai celor doi luminători mari (şi lui Saturn, în engleză) şi-au dat numele zilelor. Luni corespunde latinescului *dies lunae*, "ziua lunii", de unde francezul *lundi*, italianul *lunedi* ş.a.m.d.

Pentru că reflectă lumina soarelui din unghiuri mereu variabile faţă de Pămînt, luna trece prin faze, un ciclu complet durînd o "lună" de $29^1/_2$ zile. Cinci faze distincte ale lunii au nume: nouă (cînd luna e invizibilă sau doar prima felie e vizibilă), semilună, jumătate, convexă (de la latinescul *gibbus*, "cocoaşă") şi plină. Cînd e vizibil primul pătrar, unii numesc rămăşiţa întunecată luna veche, care poate apărea "scăldîndu-se în lumina fantomatică răspîndită" (Coleridge, "Deprimare"). Despre fazele de semilună şi convexă se spune că sînt creşterea dinainte de luna plină şi descreşterea de după ea. Faza de creştere e adesea numită "corn": "templele ei erau marcate cu un mic corn" (Claudian, răpirea Proserpinei 2.54); e asemuită uneori cu o barcă, alteori cu arcul unui arcaş. Cu cît sînt mai apropiate poziţiile aparente ale soarelui şi lunii, cu atît e luminată mai puţin luna. De aceea, luna plină e întotdeauna în opoziţie cu soarele pe cer, răsărind atunci cînd soarele apune şi viceversa; numai o lună nouă poate fi eclipsată de umbra Pămîntului, şi numai o lună nouă poate eclipsa soarele. Dacă luna se găseşte la meridianul sau în cel mai înalt punct al ei la miezul nopţii, trebuie să fie plină.

În termeni latini, ziua în care luna este aproape de soare şi, deci, invizibilă este ziua "lunii tăcute" (*silentis lunae*) sau ziua "interlunară" (*interlunii*) (Plinius, *Istoria naturală* 16.190). Cînd grecii se întorc pe furiş la Troia, potrivit lui Vergilius, ei vin *tacitae per amica silentia lunae*, "prin galbena linişte-a lunii" (*Eneida* 2.255, traducere de George Coşbuc); aceasta poate însemna că ei vin în întuneric complet. Yeats împrumută "Per Amica Silentia Lunae" ca titlu al unui important eseu.). Fraza lui Milton, "tăcut ca luna / Ce părăseşte noaptea, Ascunsă-n hruba ei interlunară" (*Samson Luptătorul* 87-89, traducere de Leon D. Leviţchi), e imitată de

Wordsworth: "Orice lumină e mută în întuneric, / Peştera interlunară a mormîntului" (*Plimbare de seară* 267-68)); şi de Shelley: "Luna tăcută / În leşinul ei interlunar" ("Cu o chitară. Lui Jane" 23-24). De asemenea, Shelley îmbină această terminologie cu barca şi cu lumina fantomatică a lui Coleridge, atunci cînd descrie cea mai nouă fază: "Zăresc un car ce seamănă cu luntrea / În care Mama Lunilor e dusă / Către-apuseana-i peşteră, cînd iese / Din somnu-i greu de vise. Pe-acest car / Se-apleacă un umbrar boltit" (*Prometeu descătuşat* 4.206-11, traducere de Petre Solomon). Sinestezia care stă în spatele acestei utilizări latineşti se găseşte şi în descrierea făcută de Dante iadului ca "loc de-orice lumină mut" (*Infernul* 5.28, traducere de George Coşbuc).

Fazele ei regulate fac din lună o măsură a timpului. Cuvîntul "lună" derivă dintr-o rădăcină indo-europeană **me-*, însemnînd "măsură", care apare şi în cuvintele latineşti *mensis*, "lună", şi *menstruus*, "lunar" (de unde englezescul "a avea menstruaţie"), ca şi în *mensura*, "măsură" (de unde cuvintele englezeşti "imens", "dimensiune" şi chiar "măsură").

Atît în greacă, cît şi în latină, noi termeni pentru "lună" au înlocuit formele bazate pe rădăcina *me-*: grecescul *selene* ("foc" sau "flacără") şi latinescul *luna* ("lumină"), amîndouă cu terminaţii feminine, ca opuse genului masculin al cuvintelor originale.(Homer foloseşte de două ori o formă feminină, *mene*, pentru "lună", care se bazează pe masculinul *men*, cuvîntul uzual pentru "lună". Cuvîntul din vechea engleză *mona* era masculin, cum este şi cuvîntul german modern *Mond*.) În tradiţia clasică, deci, luna era invariabil feminină, iar de la Homer şi Hesiod a fost asociat cu zeiţe greceşti şi romane. Greaca Artemis, protectoare a fecioarelor, ca şi a mamelor în facere, păzitoare a animalelor tinere şi a vînătorii (cu arc şi săgeată), a devenit zeiţă a lunii; romana Diana a fost identificată cu Artemis; amîndouă au dobîndit epitetul de "cynthiană", de la Muntele Cynthos de pe Insula Delos, unde s-a născut Artemis (şi fratele ei Apollo), iar Cynthia a devenit nume propriu-zis. Un alt epitet, "Phoebe", însemnînd în greceşte "strălucitor", a devenit şi el nume, ca forma lui masculină "Phoebus" (Apollo). Horaţiu o numeşte pe Diana *diva triformis*: cele trei forme ale ei sînt Luna în ceruri, Diana pe pămînt şi Hecate în lumea subpămînteană (Shakespeare o numeşte "palida Hecată" în *Visul unei nopţi de vară* 5.1.370, traducere de Dan Grigorescu). Toate numele latine intră în poezia engleză singure sau în combinaţie, ca nume ale lunii sau ale zeiţei lunii. Ea conduce un car de luptă asemeni soarelui, aşa cum vedem chiar din Imnul Homeric către Selene şi din cea de-a treia odă olympianică a lui Pindar; pentru un exemplu englez, vezi Cynthia

lui Spenser din *Mutabilitie Canto* 6.

Virginitatea sau castitatea e frecvent atribuită lunii, parţial prin legătura ei cu zeiţele fecioare şi parţial pentru că lumina ei e rece. Shakespeare o numeşte "lună rece şi stearpă" (*Visul unei nopţi de vară* 1.1.73).

Fazele mereu schimbătoare ale lunii au condus la asocierea ei cu mutabilitatea, metamorfoza, inconstanţa sau nestatornicia. Tărîmul "sublunar", tot ce e dedesubtul sferei lunii, e guvernat mai ales prin schimbare, şansă sau noroc, ca opus sferelor ordonate în chip divin de deasupra ei.

E cunoscută de multă vreme ca producînd fluxurile şi refluxurile; de aici e numită "apoasă" sau "lichidă" şi e asociată cu apa sau marea. Shelley numea marea "Sclava mamei lunilor" (*Revolta Islamului* 1420). Despre rouă se credea că venea din lună; într-o variantă a poveştii ei, Herse (Roua) este fiica lui Zeus şi a lui Selene.

De la lumina ei argintie, alchimiştii au asociat luna cu argintul, în timp ce aurul ţinea de soare. La Spenser, Cynthia scaldă lucrurile în rouă argintie (*Crăiasa zînelor* 1.1.39); "lună argintie" este o formulă veche de secole în poezia engleză.

S-a considerat că lumina lunii produce nebunie sau "sminteală"; lunaticii au "lunatică demenţă" (*Paradisul pierdut* 11.486, traducere de Aurel Covaci). un "acces de nebunie" este o criză de sminteală: trebuie să ne ferim de "sminteli" (Shakespeare, *Poveste de iarnă* 2.2.28, traducere de Ion Vinea).

Cum soarele e ochiul zilei, luna este ochiul nopţii (de exemplu, Eschil, *Şapte contra Tebei* 390; Euripide, *Fenicienele* 543; Ronsard, *Ode* 3.25.51) sau are un ochi (Pindar, 3.19-20; Shakespeare, *Cum vă place* 3.2.3). Ca şi soarele, luna conduce un car de luptă şi un echipaj (Ovidiu, *Fasti* 5.16; Statius, *Tebaida* 8.160).

În iconografia creştină, Fecioara Maria este uneori înfăţişată cu luna sub picioare (din Apocalipsa 12.1). Biserica a fost reprezentată de lună, revărsînd blînd lumina reflectată a lui Hristos-soarele. Data Paştelui este fixată în prima duminică după prima lună plină după echinocţiul de primăvară.

Lup Lupul pare să fie cel mai temut şi dispreţuit mamifer din literatură; un lup bun e extrem de rar, pînă în vremuri recente. Din vremea lui Homer, lupii sînt feroci şi războinici: mirmidonii, de exemplu, se învălmăşesc "Tocmai ca lupii din carne hrăniţi şi grozavi în putere, / Care la munţi răpuind înhaţă şi sfîşie cerbul / Mare cornaci şi cu fălcile roşii de sînge cu toţii" (*Iliada* 16.156-59, traducere de George Murnu). De fapt, unul din termenii lui Homer pentru "grozavi în

putere" (*lussa*) este derivat dintr-o rădăcină a lui "lup" (*lukos*); e o furie turbată, de lup, ca aceea din cuvîntul din vechea scandinavă *berserkr*; ulterior a ajuns să însemne "nebunie", şi apoi "turbare".

Eschil numeşte lupii "cu pîntecele gol" (*Cei şapte contra Tebei* 1036-37), şi ei au fost flămînzi din totdeauna. Spenser şi Shakespeare, de exemplu, le atribuie în mod obişnuit epitetele de "lacomi" şi "hămesiţi"; Shakespeare îi numeşte şi "morţi de foame" (*Henric al VI-lea, Partea a III-a* 1.4.5, traducere de Barbu Solacolu). În cuvîntarea "de înalt nivel" a lui Ulise, "pofta" e numită "lupul aflător oriunde" (*Troilus şi Cresida* 1.3.121, traducere de Leon D. Leviţchi). Ca simbol al foamei, el rămîne în expresia noastră "A ţine lupul la uşă", iar cînd ne devorăm hrana, "mîncăm lupeşte".

Esop are treizeci şi şapte de fabule în care lupul e actorul principal, ca în "păstorul şi lupul", unde un păstor naiv are încredere într-un lup, care după aceea îi devorează turma. Într-adevăr, deloc surprinzător în literatura societăţilor pastorale, prada caracteristică a lupilor sînt oile, mieii, mai ales. În *Iliada*, lupii atacă oile atunci cînd nu atacă cerbii (16.352-55). "Aşa cum lupul îndrăgeşte oaia" era un proverb, atunci cînd l-a folosit Platon (*Phaidros* 241d, traducere de Gabriel Liiceanu), aşa cum era şi "Să pui lupul la-ncercare cu oaia", atunci cînd îl folosea Terenţiu (*Eunucul* 832). Menenius al lui Shakespeare întreabă: "pe cine iubeşte lupul?" Sicinius răspunde: "Pe miel". Menenius: "Îl iubeşte ca să-l înghită" (*Coriolan* 2.1.8-10, traducere de Tudor Vianu).

Era inevitabil ca scriitorii iudaici, şi mai ales cei creştini, pentru care simbolismul oilor, păstorilor şi mieilor de sacrificiu era esenţial, să-l extindă şi asupra lupilor. Cum credincioşii creştini sînt o "turmă", Sfîntul apostol Pavel avertizează că "după plecarea mea vor intra, între voi, lupi îngrozitori, care nu vor cruţa turma" (Fapte 20.29). Aceştia par să fie aceiaşi lupi ascunşi ca şi aceia din mai celebrul pasaj din Predica de pe Munte: "Feriţi-vă de proorocii mincinoşi, care vin la voi în haine de oi, iar pe dinăuntru sînt lupi răpitori" (Matei 7.15). Dante schimbă "oaie" cu "păstor" ca să denunţe falşii conducători ai Bisericii. Banii Florenţei pervertesc oaia şi mielul, "şi trasnformă păstorul într-un lup"; pe toate păşunile "făcînd din lup păstor statornicit" (*Paradisul* 9.132, 27.55, traducere de Eta Boeriu). Milton îi deplînge pe "cei ce se strecoară / În stînă, ascultînd al burţii ghes" (*Lycidas* 114-15, traducere de Petre Solomon); Arhanghelul Mihail prevesteşte că, după Apostoli, "veni-vor lupi, / Urmîndu-le păstorilor" (*Paradisul pierdut* 12.508, traducere de Aurel Covaci). (*Vezi* **Oaie.**)

Lupul este una dintre cele trei fiare ale bătăliei care apar frecvent împreună în poezia din vechea engleză (*Vezi* **Corb**); e tovarăşul

zeului germanic al războiului, Odin/Wotan, aşa cum este şi al romanului Marte. Lupul uriaş Fenrir se arată mult în vechea mitologie scandinavă.

Lupoaica (în latină, *lupa*) este simbolul Romei, datorită legendei că i-a alăptat pe Romulus şi pe Remus. Dar *lupa* a ajuns să însemne şi "curvă" (Plaut, Epidicus 403; Marţial 1.34.8, traducere de Tudor Măinescu şi Alexandru Hodoş). (Chaucer face dintr-o lupoaică un exemplu de desfrînare în *Povestirea Economului* 183-86.) Amîndouă aceste asociaţii pot sta în spatele alegerii lui Dante a *lupa*-ei, ca a treia şi cea mai înspăimîntătoare dintre fiarele pe care le întîlneşte la începutul Infernului (1.49-60). Ca simbol al voracităţii, ea poate simboliza categoria de păcate "de nestăpînire" (ca desfrîul, lăcomia şi mînia), cele pe care le-ar fi putut comite Dante (*vezi* **Leopard, Leu**).

Ca simbol al suferinţei nobile, Byron afirmă că "lupul moare mut" (*Childe Harold* 4.185, traducere de Aurel Covaci). Acest vers a inspirat poemul lui Alfred de Vigny, "Moartea lupului".

Lut Principalul sens simbolic al lutului este carnea omenească, ceea ce Spenser numeşte "lut însufleţit" (*Crăiasa zînelor* 3.4.26) sau Blake numeşte "lut muritor" (*Jerusalem* 27.59).

În Facerea, "luînd Domnul Dumnezeu ţărînă din pămînt [în ebraică: *adamah*], a făcut pe om [*adam*]" (2.7); jocul de cuvinte ebraic poate fi dublat, în română, cu "uman" şi "humus" (din aceeaşi rădăcină latinească): omul este un "pămîntean", o creatură din pămînt sau lut. O frază din Cartea lui Iov, "celor ce locuiesc în locuinţe de lut" (4.19), înseamnă "muritori". Isaia se roagă, "Doamne, Tu eşti Tatăl nostru, noi sîntem lutul şi Tu olarul" (64.7). Pavel întreabă: "Dar, omule, tu cine eşti care răspunzi împotriva lui Dumnezeu? / ... / Sau nu are olarul putere peste lutul lui ...?" (Romani 9.20-21). În unele variante ale mitului lui Prometeu, titanul a făcut oamenii tot din pămînt (cf. Ovidiu, *Metamorfoze* 1.82-84).

"Ţărînă" este, uneori, folosit într-un mod similar, ca în rugămintea lui Pistol al lui Shakespeare, "Îndură-te de oamenii de lut / O, mare duce", "oamenii de lut" însemnînd "muritori" (*Henric al V-lea* 3.2.22, traducere de Ion Vinea). În viitoarea epocă de aur, potrivit lui Milton, "leprosul păcat va dispărea din ţărîna omenească" ("Naşterea Domnului" 138). Emerson se referă la "Creatorul ţărînei noastre omeneşti" ("Neapole" 2).

Imitîndu-l pe Iov, Cowper crede că "O minte celestă /Trebuie să fie indiferentă la sălaşul ei de lut" (*Îndatorirea* 2.457-58). Scriind despre inimile sfărîmate, Byron modifică imaginea olarului: "O, inimă! Poţi să te spargi! Ferice / Sîntem de-o sparge-ntîia lovitură; /

O, inimă! Ea poate să se strice, / Că-i porţelan cu fină lucrătură" (*Don Juan* 4.81-84, traducere de Aurel Covaci). Amintindu-şi-i pe cei care au murit, mintea, spune Dickens, poate rechema "strălucirea sufletului prin masca lui de lut" (*Oliver Twist*, cap. 11). Cînd se află în trup, după formularea lui Tennyson, spiritul este "strîns în lut" (*In Memoriam* 93.4).

Blake invocă sensul rădăcinii ebraicului *adamah*, "roşu", în imaginea lui asupra revenirii vieţii: "Şi din oasele albite / S-a născut roşul lut" (*Căsătoria Raiului cu Iadul* 2.12-13). Pentru el, un "bulgăre de lut" înseamnă şi moarte, şi viaţă; un bulgăre se sacrifică fericit sub picioarele turmelor ("Cold and Pebble"), în timp ce altul îi e mamă unui viermişor (*Book of Thel* 4.7 şi următoarele). Titlul de "Lut", pentru una dintre povestirile din *Oamenii din Dublin* a lui Joyce, face să rezoneze o întîmplare: Maria, legată la ochi într-un joc, atinge o "substanţă moale şi umedă" şi provoacă o tăcere şi şoapte jenante, ca şi cum ar fi dezvăluit moartea în mijlocul jocului vieţii.

M

Mac În multe varietăţi, macul e o plantă obişnuită în Europa mediteraneană şi de nord, care se poate găsi adesea crescînd în mijlocul cîmpurilor de cereale. Grecii şi romanii o creşteau în grădini şi îi mîncau seminţele, amestecate, de obicei, cu miere; din anumite varietăţi de mac extrăgeau opiul. Acolo unde apare în literatura clasică, macul este, de obicei, varietatea *papaver somniferum*, "purtătorul de somn" sau macul de grădină (în greceşte, *mekon*), sursa narcoticului.

Macul ori, mai degrabă, capsula sau măciulia lui (în greceşte, *kodeia*) era asociată cu zeiţa Demetra (latina Ceres), probabil pentru că înfloreşte adesea la vremea seceratului. Teocrit îşi încheie Cea de-a şaptea idilă cu o evocare a Demetrei la Aria de Treierat, "cu snopi de grîu şi maci în fiecare mînă". Poate că măciulia de mac, plină de seminţe, reprezintă fertilitatea; poate că simbolizează începutul anotimpului creşterii, aşa cum snopii de grîu simbolizează sfîrşitul lui; sau poate că el face aluzie la durerea Demetrei în căutarea de către ea a Persefonei (în latină, Proserpina): macul opiaceu îi va fi alinat suferinţa. Cers, după Ovidiu, i-a dat unui copil mac în lapte cald ca să-l facă să doarmă (*Fasti* 4.547-48). În Peştera Somnului, unde curge Lethe, înfloresc macii (*Metamorfoze* 11.605-07).

Vergilius îl numește *Cereale papaver*, "macul lui Ceres", în *Georgice* 1.212 și *soporiferum papaver*, "macul ce-adoarme", în *Eneida* 4.486, traducere de George Coșbuc); macii sînt "dătători de somn letheic", *Georgice* 1.78 (traducere de Lascăr Sebastian).

Grădina Proserpinei a lui Spenser are diferite ierburi și fructe "făcute să aducă moartea", inclusiv "Macul ce-aduce somn de moarte" (*Crăiasa zînelor* 2.7.52). Shakespeare nu-l menționează decît o dată: e unul din "leacurile de adormit" care induc somnul, asemeni mătrăgunei (*Othello* 3.3.330, traducere de Ion Vinea); și Jonson îl leagă de mătrăgună (și de cucută) în *Sejanus* 3.596. Dintre poeții englezi, Keats pare cel mai fascinat de mac. Endymion al său e făcut să adoarmă de o boare care suflă prin maci (*Endymion* 1.555, 566) și are un "blînd vis de mac" (4.786). Chiar acolo unde nu există literalmente maci, el vorbește de "somnul cald și blînd" ("Ajunul sfintei Agnes" 237, traducere de Aurel Covaci); Somnului i se spune: "Te-nfășori pe maci" și e descris "cu coronițele-i de mac" ("Somn și poezie" 14, 348, traducere de Aurel Covaci). În "Toamnei", zeița Toamnei vine "Cînd macii cu parfumul lor te-mbată" (traducere de Aurel Covaci), în mijlocul culesului, foarte asemănătoare cu Demetra lui Teocrit. Tennyson, în "Mîncătorii de lotus", descrie o scenă în care "macii atîrnă-n somn" (Cîntec coral 11). Vezi și Francis Thompson, "Macul".

Cu această tradiție atît de fermă a somnului, a morții liniștite și a uitării, e surprinzător că astăzi, cel puțin în Marea Britanie și în Commonwealth, macul simbolizează amintirea soldaților căzuți în Primul Război Mondial. Macii stacojii erau abundenți pe cîmpurile de bătălie din Franța și Belgia, pentru că ei cresc ușor pe pămînt răscolit. De culoarea sîngelui — poetul francez Jammes numise macul "acel strop de sînge" (*Géorgiques* [1911] p.54) —, ei au fost asimilați tradiției în care florile purpurii simbolizează moartea unui tînăr bărbat sau zeu. "Macii, ale căror rădăcini se găsesc în vinele omului, / Sîngerează și vor sîngera totdeauna", după cum scrie Isaac Rosenberg, poet al războiului ("Răsărit în tranșee"). În Anglia victoriană și edwardiană tîrzie, macii dobîndiseră o semnificație erotică (și homoerotică) în scrierile lui Wilde, Douglas și alții: Dorian al lui Wilde spune: "Trebuie să semăn niște maci la mine în grădină", iar Lordul Henry răspunde: "Viața are totdeauna maci la îndemînă" (*Portretul lui Dorian Gray*, cap. 8, traducere de D. Mazilu); această conotație poate să se fi hrănit din poezia de război. Extrem de popularul poem al lui John McCrae, "Pe cîmpurile din Flandra", a stabilit o nouă semnificație a macului: "Pe cîmpurile din Flandra, macii înfloresc / Printre șirurile de cruci / Care ne marchează locul".

Dar există surse clasice pentru legătura dintre mac și un soldat căzut. În *Iliada*, un războinic, lovit în piept, moare "Cum în grădină o floare de mac se încovoaie-n lături, / Cînd e ticsită de rod și ploile o bat primăvara" (8.306, traducere de George Murnu) (vezi și 14.499). Inspirîndu-se, la rîndul său, din Cattulus 11.22-24, Vergilius imită această frumoasă comparație în *Eneida*: Euryal moare, și "pe spate, ca frînt, își scapă cu gemete capul. / Astfel o floare pe șes, cînd plugul o taie cu fierul, / Moare pe-ncet, lîncezind; ca macul întocmai, cînd pleacă / Fruntea-n tăcute-oboseli, doborîndu-l poverile ploii" (9.434-37, traducere de George Coșbuc).

Vezi **Mătrăgună, Floare purpurie**

Maimuță *vezi* **Maimuță (antropoidă)**

Maimuță (antropoidă)

Grecii și romanii considerau maimuțele ridicole, ciudate, urîte și oarecum periculoase, iar "maimuță" era un termen de insultă. Un pasaj din Heraclit, care accentua superioritatea zeilor, se întemeiază pe această disprețuitoare imagine a maimuțelor: "cea mai frumoasă dintre maimuțe este urîtă în comparație cu neamul oamenilor"; "cel mai înțelept dintre oameni comparat cu un zeu nu-i altceva decît o maimuță" (în Platon, *Hippias Maior* 289a, b, traducere de Gabriel Liiceanu). În aceasta ar putea rezida germenele ideii că maimuțele îi imită pe oameni; în orice caz, ele ne seamănă. "Maimuța [în latinește *simia*], animalul cel mai respingător, spunea Ennius, "cît ne este de asemănător [*similis*]!" (*Satirae*, citat în Cicero, *De Natura Deorum* 1.35). Horațiu se referă la "acea maimuță a ta, care nu știe altceva decît să-i imite pe Calvus și pe Catullus) (*Sermones* 1.10.18-19). Cuvîntul *simia* nu e înrudit cu *similis*, dar legătura părea naturală: maimuțele sînt simulante, imitatoare. În engleză și în alte limbi, "a maimuțări" înseamnă a imita: "maimuța vede, maimuța face". Un alchimist din *Infernul* lui Dante, adică un imitator, se numește pe sine cu mîndrie o "sprintenă maimuț-a firii" (29.139, traducere de George Coșbuc). La Chaucer, niște muzicanți încep să-i urmărească pe alții și "Precum maimuța să-i îngîne" (*Casa Faimei* 1212, traducere de Dan Duțescu). Pictorul Julio Romano e lăudat în *Povestea de iarnă* a lui Shakespeare "că ar fi luat naturii clientela, atît de bine se pricepea să o imite" (5.2.98, traducere de Ion Vinea). Cowper așteaptă cu nerăbdare o lume în care "simpla bună-creștere" nu va mai "imita, cu sterpe trucuri, lucrarea dragostei!" (*Țel* 6.853-54).

Nu toate limbile disting "maimuța (antropoidă)" de "maimuță", dar în literatura engleză maimuțele, spre deosebire de maimuțele

antropoide, sînt adesea considerate lascive. Shakespeare, de exemplu, folosește "...și libidinos! Ca un maimuțoi" " (*Henric al IV-lea, Partea a II-a* 3.2.293, traducere de Leon D. Levițchi) și "maimuțe-ncinse" (*Othello* 3.3.409, traducere de Ion Vinea).

Mană *vezi* **Pîine**

Mare Suntem acasă pe pămînt. Marea a fost întotdeauna străină și periculoasă, iar cei care și-au făcut din ea un al doilea cămin au învățat deprinderi și obiceiuri speciale. Chiar din acest motiv, literatura mării e veche și vastă: de la *Odiseea*, *Argonautica* și povestea lui Iona pînă la *Moby Dick* a lui Melville, *Lupul de mare* al lui London, cîteva romane de Conrad, *Bătrînul și marea* al lui Hemingway și recentul *Stăpîn și comandant* al lui Patrick O'Brian și continuările acestuia. Literatura de science fiction derivă în bună măsură din povestirile marine (Jules Verne oferind o legătură), așa cum ne amintesc cuvintele "corabie spațială" și "astronaut" (de la grecescul *nautes*, "marinar"); planetele sînt insule în marea spațiului. Printre multe alte lucruri, marea a simbolizat haosul și puntea între teritoriile obișnuite, viață și moarte, timp și veșnicie, amenințare și ispitire, plictiseală și sublim. Din acest amestec de simboluri contrarii, vom alege cîteva importante.

În mitologia Orientului Mijlociu, marea este elementul primordial. Mitul babilonian al creației *Enuma Elish* postulează masculinul Apsu și feminina Tiamat ca părinți ai zeilor; ei sînt "apa dulce" (sau apa proaspătă) și "apa amară" (sau apa sărată), iar unirea lor zămislește lumea. Ulteior, Marduk o ucide pe Tiamat și îi împarte trupul, așezînd jumătate din el în cer. Creația din Facere începe cu un pămînt fără formă acoperit de apă; "adîncul" (1.2) este *tehom* în ebraică, înrudit cu "Tiamat", și, asemeni ei, este împărțit de o "tărie" în două rînduri de ape (6-8); apoi vine apariția pămîntului din adunarea apelor de sub cer la un loc (9-10). Povestea creației grecești, după cum spune Hesiod, începe cu *Haosul*, dar nu există apă; Pămîntul apare primul (*Teogonia* 116-17), iar mai tîrziu generează Marea (*Pontos*) singură și Oceanul (*Okeanos*) culcîndu-se cu Cerul (131-33). Oceanul e un "rîu perfect" (242) care înconjură lumea. Există totuși două pasaje în Homer care sugerează că Oceanul este sursa tuturor lucrurilor: e numit "zămislitorul" sau "al zeilor tată (*genesis*)" și "Rîul din care cu toții noi zeii ne tragem ființa" (*Iliada* 14.201, 14.246, traducere de George Murnu). Platon citează pasajul dinainte de două ori; el consideră că Homer ar fi spus că toate lucrurile au izvorît din flux și mișcare (*Theaitetos* 152e). În

primul pasaj din *Iliada*, Homer o include pe "Mama Tethys" alături de (tatăl) Ocean; la Hesiod, ea se împerechează cu Oceanul pentru a produce rîurile şi nimfele apei (337-70), dar aici ea pare, pur şi simplu, o femeie echivalentă a Oceanului.

Odată cu Tiamat şi Tethys, deci, avem o "mamă mare", un element mitologic bogat, pe jumătate suprimat de povestea creaţiei biblice, unde un zeu masculin al cerului face totul. Această idee a trebuit, de asemenea, să se lupte cu faptele evidente că apa de mare se poate bea – nu este "apă bună de băut", în exprimarea ebraică pentru apă proaspătă (Facerea 26.19; cf. Ioan 4.10) – şi că, bineînţeles, marea a cerut vieţi fără număr prin înecare. Un epitet pentru mare, atît la Hesiod, cît şi la Homer, este "stearpă" sau "neroditoare" (deşi există unele dispute în legătură cu cuvîntul). Potopul biblic distruge toată viaţa din afara arcei, şi există "Marea Moartă" în Palestina. Mîntuirea prin Hristos este imaginată adesea ca o salvare de la înec: Hristos merge pe apă, îl face pe Petru pescar de oameni, botezul prin cufundare e o moarte şi o renaştere, iar Biserica este "continuarea" Arcei lui Noe; atunci cînd vin cerul şi pămîntul nou, "marea nu mai este" (Apocalipsa 21.1). Dante, după ce scapă cu greutate din pădurea întunecată a păcatului, îşi asemuieşte starea cu aceea a cuiva "ce din valuri scapă / şi-abia răsuflă" (*Infernul* 1.22-23, traducere de George Coşbuc). Milton îl jeleşte pe Lycidas, care s-a înecat, "Căci Lycidas nu-i mort, chiar dac-un hău / De ape i-a-nghiţit făptura" (167, 172-73, traducere de Petre Solomon). Cosmologiile şi filozofiile antice şi descendentele lor moderne au postulat această viaţă ca aparţinînd apei, ca şi, la fel de adevărat, adîncurilor; gnosticii Naasene considerau această muritoare lume a generaţiei ca fiind o mare în care s-a scufundat scînteia divină, în timp ce Blake îşi imaginează "marea Timpului şi Spaţiului" (*Patru Zoas* 56.13, 16).

Teoriile moderne asupra originii vieţii au repus în drepturi marea ca sursă a acesteia, dar, în literatură, naşterea este, adesea, nu departe de moarte. Goethe regizează o dispută între Thales, "Neptunistul", şi Anaxagoras, "Vulcanistul" (*Faust, Partea a II-a* 785 şi următoarele); Thalea cîştigă, iar învăpăiatul Homunculus plonjează în Marea Egee, plină de zeiţe ale mării, ca să fie născut şi nou şi să evolueze. Faust va continua totuşi să combată marea, ale cărei valuri sînt "Sterile-mprăştiind sterilitate" (10213, traducere de Ştefan Aug. Doinaş). Swinburne anunţă: "Am să mă-ntorc la marea şi suava mamă, / Mamă şi iubită a omului, marea", dar trebuie să se piardă şi să-şi uite durerea: "Salvează-mă şi-ascunde-mă împreună cu toate valurile tale, / Găseşte-mi un mormînd printre miile tale de morminte" ("Trimful timpului" 257-58, 269-70).

O paralelă la acest model este ciclul apei: evaporarea din mare

creează nori, dar fac să curgă ploaia, care se adună în rîuri, care curg în mare. Simbolismul mai vechi are, în general, rîuri care se ivesc din izvoare, reprezentînd naşterea, prin cursul care se lărgeşte şi se domoleşte al vieţii, în marea morţii (*vezi* Rîu).

Marginile mării par, uneori, ce e mai rău, pentru că acolo nu există un zeu, pentru că acolo n-ai la ce să te gîndeşti. "Vai, biet băiat", are Shelley un personaj, care spune: "I-e zadarnică-ncercarea / Ca ruga ce-o înalţă mării surde / Vreun marinar rămas pe o epavă" (*Familia Cenci* 5.4.41-43, traducere de Petre Solomon). Yeats are măreaţa expresie "criminala mării inocenţă" ("Rugăciune pentru fiica mea" 16, traducere de Aurel Covaci).

Fără îndoială că scriitorii i-au dat mării un glas, exact ca al rîurilor gînguritoare sau murmurătoare, de obicei auzit de pe ţărm. Epitetul lui Homer pentru mare nu putea fi mai bun: *polyphloibos*, "bătută de valuri" (*Iliada* 1.34, traducere de George Murnu). Mările pot mugi, se pot înfuria, pot urla, izbi şi "dojeni" (Emerson, "Ţărmul mării" 1). Dar chiar şi în zilele calme, sunetul repetat al valurilor pe ţărm poate părea că poartă un mesaj. "Ascultaţi!", cere Arnold, "auziţi urletul scrîşnit / Al pietrelor pe care valurile le trag înapoi şi le împrăştie, / La întoarcere, sus pe mal, / Începe, se opreşte, şi-apoi din nou începe, / Cu o cadenţă tremurătoare, încet şi aduce / În el o eternă notă de tristeţe" ("Plaja de la Dover" 9-14). Cînd Tennyson ascultă valurile, se simte înrudit cu ele în incapacitatea lor de a articula clar: "Sparge, sparge, sparge, / De recile tale pietre cenuşii, o, Mare! / Şi aş vrea ca limba mea să poată rosti / Gîndurile ce se stîrnesc în mine" ("Sparge, sparge, sparge"). În diferite stări, Mrs. Ramsay al lui Woolf găseşte marea o mamă şi o distrugătoare: "izbitura monotonă a valurilor pe plajă ... în cea mai mare parte a timpului bătea o darabană măsurată şi liniştitoare pentru gîndurile ei şi părea consolator să repeţi mereu şi mereu , în vreme ce stătea cu copiii, cuvintele cine ştie cărui cîntec de leagăn, murmurat de natură «te păzesc – eu sînt reazemul tău», dar în alte dăţi ... te făceau să te gîndeşti la distrugerea insulei şi la înghiţirea ei în mare şi o avertizau a cui zi trecuse" (*Spre far* 1.3).

Cum marea are multe de spus, ea i-a reprezentat, uneori, pe marii poeţi. Homer, asemănat, în antichitate, unui izvor şi unui rîu, a fost comparat cu oceanul de către Quintilian (*Instituţiile* 10.1.46). Dante îl descrie pe Vergilius ca pe "acel ce ştie toate" (*Infernul* 8.7, traducere de George Coşbuc). Byron se compară, în joacă, pe sine cu Homer în calitate de corespondent de război, dar recunoaşte: "Cu tine nu mă-ntrec, cum nici consorţii / Mai vechi n-au cutezat, căci bine ştiu / Că rîul nu-i ocean..." (*Don Juan* 7.638-39, traducere de Aurel Covaci). Keats asemuieşte descoperirea de către el a traducerii

lui Chapman din Homer cu descoperirea de către Cortez a Pacificului ("La prima privire în Homer-ul lui Chapman"). (*Vezi* **Fîntînă, Rîu.**)

Valurile sînt o măsură a timpului. "Cum valuri fug la ţărm spre stînci, şi-s sparte, / Aşa se-alungă clipele-nspre capăt" (Shakespeare, *Sonete* 60, traducere de Ion Frunzetti). "O, Mare-a timpului, a cărei sare / E zaţul lacrimilor omeneşti!" (Shelley, "Timpul", traducere de Petre Solomon). Emily Brontë vorbeşte de "Valul timpului care dezbină totul" ("Amintire" 4). "Ascultaţi melodia indiferentă a mării" (D.G. Rossetti, "Marginile mării"). Aşa sînt mareele; într-adevăr, la origine, "maree" însemna "timp". "Micile valuri, cu mîinile lor moi, albe, / Şterg urmele de paşi de pe nisip, Iar fluxul creşte, fluxul scade" (Longfellow, "Creşte fluxul"). Dar repetitivitatea, la nesfîrşit, a amîndurora şi diafana imensitate a mării au făcut din mare un simbol al infinitului şi eternităţii, şi pentru că amîndouă împiedică faptele noastre omeneşti, cum simte Mrs. Ramsay, ne ademenesc, chiar dacă pentru un somn sau o moarte liniştită. Tennyson se imaginează într-o zi ieşind în larg pe "un asfel de flux încît mişcarea să pară somn, / Prea plin pentru sunet şi spumă, / Cînd ceea ce s-a scurs din adîncul fără margini / Se întoarce" ("Trecînd peste piedică"). Mann îl are pe Aschenbach aşezat pe ţărm, privind Marea Adriatică de la Lido, în timp ce se abandonează unui dor nesfîrşit şi moare (*Moartea la Veneţia*). Chiar de pe un deal din interior gîndurile despre eternitate pot chema o mare metaforică, după cum scrie Leopardi: "Astfel, în această / Imensitate, gîndurile mele sînt înecate: şi mi-e dulce naufragiul în această mare" ("L'Infinito").

O "mare" de ceva poate însemna o mare cantitate din acea substanţă, ca atunci cînd Spenser vorbeşte de o "mare de pericole de moarte" (*Crăiasa zînelor* 1.12.17) sau Byron despre un om care "comandă o mulţime / Ca vîntul valuri mii" (*Don Juan* 7.399, traducere de Aurel Covaci). Cînd Hamlet cîntăreşte dacă "fierul să-l ridici asupra mării / De griji" (3.1.59, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Levitchi), el foloseşte "mare" într-un sens similar, dar evocînd şi o veche metaforă. Psalmul 68 începe: "Mîntuieşte-mă, Dumnezeule, că au intrat ape pînă în sufletul meu. / Afundatu-m-am în noroiul adîncului, care nu are fund; / Intrat-am în adîncurile mării şi furtuna m-a potopit". O variantă este marea pasiunii furtunoase, care merge în urmă cel puţin la Horaţiu, care vaită un băiat îndrăgostit de experimentata Pyrrha; ea are să-l copleşească cu "vînturi negre", aşa cum a făcut cu Horaţiu, care acum stă deoparte, după ce "şi-a lăsat / Hainele ude, picurînd / Asprului Zeu al Mării" (1.5). Mai puţin înţelept, Petrarca e la bordul corăbiei, într-o furtună

de suspine, speranţe şi dorinţe (*Rime* 189). Stînd pe ţărm, privind navigaţia, Britomart a lui Spenser, despărţită de cavalerul ei, se plînge: "Uriaşa mare a durerii şi furtunoasei suferinţe, / În care şubreda mea pînză-i sfîşiată, / Departe de raiul sperat al uşurării" (*Crăiasa zînelor* 3.4.8). (*Vezi* **Corabie.**)

Marmură *vezi* **Bronz**

Mască *vezi* **Teatru**

Matzah (Pîine nedospită) *vezi* **Pîine**

Măgar Ca animal de povară strălucit şi cal al omului sărman, măgarul merită o reputaţie literară mai bună, dar, cel puţin de la greci încoace, reprezintă prostia. Un şir de insulte din Terenţiu ne oferă o listă de sinonime la îndemînă: *stulto, caudex, stipes, asinus, plumbeus* ("prost, netot, cap de lemn, măgar, creier de plumb" (*Heautontimorumenos* 877). O listă mai scurtă îi aparţine lui Shakespeare: "Măgari! Dobitoci! Nerozi!" (*Troilus şi Cresida* 1.2.241, traducere de Leon D. Leviţchi). "De două ori măgar am fost", spune Caliban, după răzvrătirea lui prostească împotriva lui Prospero !" (*Furtuna* 5.1.295). Atunci cînd regele Midas, cel îngust la minte, consideră naiul superior lirei lui Apolo, Apolo îi dă urechi de măgar (Ovidiu, *Metamorfoze* 11.144-93); măgarii sînt, în mod proverbial, lipsiţi de sensibilitate muzicală, ca şi de sensibilitate în privinţa tuturor lucrurilor intelectuale.

Aşa cum calul ar putea reprezenta partea voită sau iraţională a sufletului, măgarul, într-o manieră mai modestă, ar putea simboliza mai ales partea fizică sau trupească a vieţii. Dimensiunea alegorică a *Măgarului de aur* (sau *Metamorfozele*) lui Apuleius, în care Lucius este pedepsit pentru curiozitatea lui prostească şi toleranţa sexuală, fiind transformat într-un măgar şi făcut să îndure mari chinuri, ajunge la apogeu la retransformarea în fiinţă umană, pentru că el devine un cast iniţiat în religia lui Isis. Sfîntul Francisc numeşte, printr-o sintagmă celebră, trupul "Fratele Măgar". Shakespeare împleteşte din nou motivele din Apuleius în "transformarea" lui Jurubiţă într-un măgar în *Visul unei nopţi de vară*; Jurubiţă este "un guguman" în ceată (3.2.13, traducere de. Dan Grigorescu), dar, asemeni lui Lucius, căruia Isis i se arată într-un vis, doar el o întîlneşte pe Regina Zînelor. Aşa a fost atunci cînd măgarul lui Balaam a văzut îngerul la care Balaam însuşi a fost orb (Num. 22.22-

35). Latura satirică a romanului lui Apuleius a inspirat satira renascentistă pe tema prostiei, cum ar fi *Elogiul nebuniei* al lui Erasmus, dar ceva din caracterul emblematic al măgarului ca joasă dimensiune salvatoare a vieții poate fi găsit în răgetul măgarului care-l reconciliază pe prințul Mîșkin cu viața, în *Idiotul* lui Dostoievski. Lawrence aude în răget un strigăt agonic al dragostei: "A căzut în rutul dragostei, / Biet măgar, asemeni omului, mereu în rut" ("Măgarul").

Vezi Cal.

Măr Cel mai cunoscut măr din cultura occidentală, cel din Pomul Cunoașterii din Grădina Raiului, are o bază redusă în Biblie. În Facerea 3.3, el este pur și simplu "rodul"; poate că e o smochină, pentru că imediat după ce Adam și Eva îl mănîncă, "și-au cusut frunze de smochin și și-au făcut acoperăminte" (3.7). În orice caz, nu e sigur că merele erau cunoscute în Israelul antic. Cum de trebuia să fie fructul fatal un măr, e o poveste lungă, complicată de faptul că cuvîntul grecesc pentru el (*melon* sau *malon*) însemna orice fel de poamă; deci, "*melon*-ul armenesc" era caisa, "*melon*-ul sidonian" era gutuia, "*melon*-ul din Media" era lămîia, iar "*melon*-ul persan" era piersica; în Ciprul modern, "mărul auriu" este "caisa"; iar în engleză, "melon" nu prea seamănă cu mărul. Latinescul *pomum* are un traseu similar, după cum vedem în limbile derivate: francezul *pomme de terre* ("măr de pămînt") înseamnă cartof, *pomme d'amour* ("măr de dragoste") înseamnă roșie, italianul *pomodoro* ("măr de aur") înseamnă roșie; "pomegranate" vine de la *pome grenate*, din franceza veche, "măr cu semințe". Atunci cînd latina a împrumutat cuvîntul grecesc (devenit *malum*), un joc de cuvinte cu cuvîntul obișnuit pentru "rău" se poate să fi influențat speculația creștină. În opera lui Milton, varianta influentă a Căderii este un "măr" (*Paradisul pierdut* 9.585, 10.487, traducere de Aurel Covaci), deși nu putem fi siguri dacă el semnifică obișnuitul măr sălbatic sau fructul generic.

Ar fi de ajuns să urmărim povestea biblică, conform căreia "mărul" este ispititor și gustos, dar atît în tradiția ebraică, cît și în cea clasică fructul e asociat cu dragostea sexuală pe care Adam și Eva o descoperă, potrivit anumitor interpretări, după ce-l mănîncă. Merele sînt menționate de trei ori, cu sensuri erotice, în Cîntarea Cîntărilor; de exemplu, "Cum este mărul între copaci, așa este dragul meu printre flăcăi" (2.3; compară cu 7.8, 8.5) (și cuvîntul ebraic *tappuah* are un sens larg). Acest pasaj amintește de un pasaj din Sapho — "Așa cum mărul dulce se înroșește pe vîrful crengii, pe creanga cea mai de sus; culegătorii de mere l-au uitat — nu, nu l-au uitat, ci n-au fost în stare să ajungă la el" —, despre care ni se spune de către

Himerius că reprezintă similarul pentru o fată (frag. 105). A arunca un măr sau un fruct similar era semnul consimțământului de a fi sedus (de ex., Aristofan, *Norii* 997; Vergilius, *Egloge* 3.64). Imitînd-o pe Sapho, Yeats își imaginează că Dante a devenit un mare poet din cauza "Poftei pentru mărul de pe creangă, / Mult prea greu de atins", ceea ce o semnifică pe Beatrice a lui ("Ego Dominus Tuus" 24-25). "După culesul merelor" al lui Frost, cu a sa scară "Spre Rai", inutilitatea merelor care au căzut și venirea iernii și a hibernării stîrnesc ecouri cu semnificații biblice.

În mitologia clasică, un alt măr celebru este Mărul Discordiei (sau Eris), pe care aceasta îl aruncă între cele trei zeițe, Hera, Atena și Afrodita, la nunta lui Peleu și a lui Thetis; pe el scrie: "Celei mai frumoase", și fiecare zeiță îl pretinde. Consecința finală este Războiul Troian. Există și merele de aur din Grădina Hesperidelor, păzite de un balaur pe care Heracle îl ucide.

Una dintre femeile din *Lysistrata* lui Aristofan își amintește că Menelaos, înclinat s-o ucidă pe Elena, a aruncat o privire spre "merele" ei și și-a aruncat sabia (155). La Teocrit, o fată își întreabă curtezanul de ce și-a pus mîna pe sînii ei; el răspunde: "Le voi da merelor tale pufoase prima lecție" (27.49-50). Sînii Alcinei lui Ariosto sînt "mere necoapte" (*Orlando Furioso* 7.14). După Tasso, în Epoca de Aur, înainte de a apărea rușinea, o fecioară își va fi arătat "merele pieptului" ("O bella età de l'oro"). Spenser compară sînii iubiți de el cu două mere de aur, care le întrec pe acelea pe care le-a găsit Hercule (în Grădina Hesperidelor) și pe acelea cu care l-a ademenit Atalanta (*Amoretti* 77). Acestea din urmă, ne spune Ovidiu, au fost culese de însăși Venus (*Metamorfoze* 10.647-52). În Noaptea Valpurgică, Faust îi spune unei tinere: "Avui un vis într-adevăr / Frumos: parcă vedeam un măr; / Pe creangă, două mere grele / Sclipeau; m-am cățărat spre ele. / Da, merele vă umplu visul / De mult, de cînd cu paradisul. / Mă bucur mult că e așa, / Că am și eu livada mea" (*Faust, Partea I* 4128-35, traducere de Ștefan Aug. Doinaș).

Josephus descrie un fruct de lîngă Marea Moartă care arată ca un măr, dar e plin de semințe seci, păroase; mai tîrziu a fost numit măr de Sodoma și considerat a fi umplut cu cenușa acelui oraș păcătos. Ca o pedeapsă pe măsură pentru faptul de a o fi îndemnat pe Eva să mănînce mărul oprit, Milton face ca legiunile lui Satan să se suie în pomi ca să mănînce fructe "Asemeni celor care cresc pe lîngă / Cel lac de smoală unde-a ars Sodoma", dar "În locul fructelor ei mestecară / Cenuși amare" (*Paradisul pierdut* 10.561-66, traducere de Aurel Covaci). Corul femeilor care o însoțește pe Elena către palatul lui Faust îi găsește pe tinerii băieți de acolo atrăgători, cu

obrajii roşii ca piersica: "Îmi vine să-i muşc, dar mi-e teamă s-o fac; / Că-n alte prilejuri, mi-e groază s-o spun! / Umplutu-mi-a gura cenuşa" (*Faust, Partea II* 9162-64, traducere de Ştefan Aug. Doinaş).

"Mărul (lumina) ochiului" este pupila şi, prin extensie, orice obiect apropiat sau drag. Domnul l-a păzit pe Iacob "ca lumina ochiului Său" (Deuteronomul 32.10). Oberon al lui Shakespeare, picurînd licoare de dragoste peste pleoapele lui Demetrius, cere: "Ochii farmecă-i pe dată! / Şi să-i pară dalba fată / Că-i o stea care-şi arată / Strălucirea fără pată" (*Visul unei nopţi de vară* 3.2.104-107, traducere de Dan Grigorescu).

În anumite relatări asupra crucificării, Iisus, ca urmaş al lui Adam, (1 Corinteni 15.22), înapoiază mărul pe care l-a cules Eva. Într-o variantă sarcastică, Byron pretinde că Isaac Newton "De la Adam, doar el luptat-a cu / Căderea sau un măr – altcine nu". Întrucît teoriile lui Newton, prezice el, ne vor arăta într-o zi cum să zburăm în lună, se poate spune: "Căzu prin mere omul – şi prin mere / Se-nalţă..." (*Don Juan* 10.1-16, traducere de Aurel Covaci).

Măslin Arborii de măslin cresc foarte încet. Vergilius vorbeşte de "încet crescînd – măslinul" (*Georgice* 2.3, traducere de Lascăr Sebastian); Lope de Vega laudă "fructul care se maturizează atît de greu" ("O, Fortuna, culege-mi acea măslină!"); Landor urmează lapidar cu "încet măslin" (*Gebir* 3.306). Măslinii erau, de aceea, plantaţi doar în timpuri de pace sau de stabilitate: un om planta o livadă pentru fiul lui. Corul din *Oedip la Colonos* al lui Sofocle cîntă despre livada sacră de măslini de la Colonos; acesta foloseşte izbitoarea expresie "el hrană dă / Copiilor" (701, traducere de George Fotino) despre copac. De aici, din timpurile antice, măslinul a simbolizat pacea, deşi acel înţeles este mai limpede în literatura romană decît în cea greacă. După cum scrie Gibbon, "Măslinul, în lumea apuseană, urma mersul păcii, al cărei simbol era considerat" (*Declinul şi căderea*, cap. 2). Rugătorii greci purtau ramuri de măslin (Oreste poartă una la Eschil, *Eumenidele* 43) şi aşa făceau şi vestitorii. După Vergilius, măslinul este placitam Pacis, "potrivit Păcii" (*Georgice* 2.425); cînd Aeneas îi întîlneşte pe arcadieni, el întinde "Pacinică-n mîni rădicînd o creangă-a măslinului verde " (*Eneida* 8.116, traducere de George Coşbuc). După cum rezumă Spenser mai tîrziu, "măslinii binecuvîntează pacea" (*Calendarul păstorului* 124).

Cînd Pacea e personificată, ea e de obicei asociată cu măslinul. După cum afirmă Shakespeare, atunci cînd răzvrătirea din *Henric al IV-lea, Partea a II-a*, ajunge la un sfîrşit, "Măslinul Păcii creşte peste tot" (4.4.87, traducere de Leon D. Leviţchi). Milton îşi imaginează

"sfioasa Pace" ca fiind "încununată cu verde măslin" şi înzestrată cu "aripi de turturică" şi "vergea de mirt", atributele lui Venus ("Naşterea Domnului" 46-51); pentru Pope, "Pacea pogorînd oferă primăvara ei de Măslini, / Şi împrăştie binecuvîntări din Aripa ei de Porumbel" ("Pădurea Windsor" 429-30).

Porumbelul e împrumutat nu numai de la Afrodita-Venus (*vezi* **Porumbel**), ci şi din istoria lui Noe şi a Potopului. Cînd porumbelul se întoarce cu o ramură de măslin în cioc, Noe ştie că apele s-au retras (Facerea 8.11). Nu este clar dacă măslinul semnifica pace la evrei, dar porumbelul şi frunzele de măslin au ajuns să semnifice asta, ca la Milton: "Aduse-n plisc o creangă de măslin — / Un semn al păcii" (*Paradisul pierdut* 11.859-60, traducere de Aurel Covaci).

Psalmul 5 spune: "Dar eu, ca un măslin roditor în casa lui Dumnezeu, am nădăjduit în mila lui Dumnezeu, în veac şi în veacul veacului", un pasaj care poate să fi influenţat folosirile literare ulterioare ale măslinului ca simbol al dragostei şi încrederii, ca şi al păcii.

Măslinul era dedicat Atenei (romana Minerva), şi un măslin sacru creştea pe Acropole, în Atena. Herodot vorbeşte de reîntinerirea lui miraculoasă, după ce a fost ars de perşi (8.55); Vezi *Ion* (1433 şi următoarele) şi *Troienele* (801 şi următoarele) ale lui Euripide. Vergilius se adresează Minervei cu precizarea: "care-ai născocit măslinul" (*oleae inventrix*) (*Georgice* 1.18-19, traducere de Lascăr Sebastian); el e imitat de Petrarca în rime 24. Asocierea măslinului cu Atena era deja o temă uzată atunci cînd o invocă Horaţiu în *Ode* 1.7.7.

De trei ori în *Odiseea* lui Homer măslinul pare să simbolizeze cămmul, siguranţa sau odihna: cînd Ulise e azvîrlit pe ţărm la Scheria, îşi face culcuş sub măslini de două feluri, pe ţărmul Ithacăi doarme în timp ce lucrurile lui erau aşezate sub un măslin sacru, iar patul său din palat este făurit dintr-un măslin. Atena, bineînţeles, e protectoarea lui. Ea apare în palatul lui purtînd o lampă, în care arde ulei (19.33); cum ea simbolizează înţelepciunea sau iluminarea spirituală, am putea avea un alt argument pentru legătura ei cu măslinul.

Pindar, în *Olympianice* 3, ne spune originea ramurii de măslin ca "cunună de faptă vitejească" pentru învingătorii în jocurile de la Olympia, celebră pentru măslinii ei sălbatici. Vezi şi Vergilius, *Eneida* 5.309.

Cele două feluri de măslin sînt măslinul sălbatic (în greacă, *phylia*, în latină, *oleaster*) şi măslinul cultivat (în greacă, *elaia*, în latină, *oliva* sau *olea*). Ultimul produce nu numai fructe comestibile, ci şi

ulei. Cuvîntul "ulei" e derivat din aceeaşi sursă ca şi "măslin".

Vezi **Ulei.**

Mătrăgună Mătrăguna este o plantă originară din zona Mediteranei, membru al familiei cartofului, cu rădăcini groase, adesea despicate, şi considerată a se asemăna cu organele genitale masculine sau feminine sau cu picioarele unei fiinţe omeneşti. Numele vine din latinescul *mandragora*, din grecescul *mandragoras*, de origine necunoscută; cuvîntul englezesc a fost interpretat greşit ca fiind o compunere a "man" ("bărbat", în limba engleză) şi "drake" (de la latinescul *draco*, "dragon").

Mătrăgunele (în ebraică, *duda'im*) sînt menţionate de două ori în Vechiul Testament. Rahila îi cere Liei mătrăgunele pe care le-a adunat Reuben, fiul acesteia, probabil ca un leac de fertilitate (Facerea 30.14-16). Prin extensie, poate să fi fost folosită ca afrodisiac, şi de aceea apare în Cîntarea Cîntărilor (7.13). Şi grecii o cunoşteau ca pe un filtru de dragoste; *mandragoritis* era un epitet al Afroditei. Seducătorul Callimaco din piesa lui Machiavelli, *La Mandragola*, îi spune soţului credul al femeii pe care o doreşte: "că nu există cale mai sigură ca o femeie să rămînă însărcinată decît să-i dai să bea o infuzie de mătrăgună" (Actul 2). Cînd Donne cere imposibilul, "Faci un copil cu o rădăcină de mătrăgună", el răstoarnă spiritual una dintre funcţiile ei ("Du-te şi prinde o stea căzătoare" 2). Unii cititori antici considerau că "farmecele cumplite" prin care Circe i-a transformat pe oamenii lui Ulise în porci erau mătrăgune (*Odiseea* 10.236, traducere de George Murnu).

Principalul efect al mîncatului de mătrăgună este narcotic sau soporific. Apuleius spune că el produce un somn foarte asemănător cu moartea (*Metamorfoze* 10.11). E uneori menţionată alături de mac, ca în *Othello* al lui Shakespeare: "Macul, mătrăguna, / Şi nici alt leac din lume, de-adormit, / N-o să-ţi mai dea vrodată somnul dulce / Pe care ieri l-aveai!" (3.3.330-33, traducere de Ion Vinea) (vezi şi *Antoniu şi Cleopatra* 1.5.4). Marino o numeşte "proasta şi greoaia mătrăgună" (10.95).

Aelianus şi alţi scriitori latini relatează că planta era extrem de periculos de smuls: ritualul aprobat era s-o legi, noaptea, de un cîine negru, care avea să moară în timpul smulgerii ei. Se mai credea că mătrăguna ţipă îngrozitor atunci cînd iese la iveală. Aşa că Julieta îşi imaginează că în mormîntul Capuleţilor avea să audă "Cum urlă mătrăguna ce-nspăimîntă / Pe muritori, din brazdă cînd o smulgi" (4.3.47-48, traducere de Virgil Teodorescu).

Vezi **Mac.**

Melancolie

Melancolia, de la grecescul *melancholia*, "bilă neagră", a fost cîndva considerată ca datorîndu-se unui exces din acel fluid, produs de ficat. La început, nu era clar distinsă de bila galbenă (în greacă, *chole*), dar, la Hippocrat şi alţi medici antici, bila neagră e considerată ca una dintre cele patru "umori" sau fluide, alături de bila galbenă, sîngele şi flegma.

Elementul ei constitutiv dominant e pămîntul, calităţile ei sînt rece şi uscat, e afină cu noaptea, cu culoarea neagră şi cu cea mai lentă dintre planete, Saturn. Termenul latin pentru ea, *atra bilis*, a intrat în engleză ca "atrabilă" şi adjectivul "atrabiliar"; era numită şi "fiere arsă" (din latinescul adustus, "ars, pîrjolit", de unde "înnegrit"). În germană, a fost numită *Schwarzgalligkeit*, "fiere neagră".

Legătura ei cu fierea (bila) e arătată în *Povestirea duhovnicului de maici* a lui Chaucer, unde Pertelote, care ştie multe despre umori, îl sfătuieşte pe Chauntecleer să scape "şi de mînie, şi de melancolie" (2946). O scrisoare de la prolixul Armado al lui Shakespeare furnizează epitetele potrivite: "Lucrurile stau aşa: luat cu asalt de cea mai cenuşie dintre melancolii, eu îmi supun humoarea asta neagră şi apăsătoare celei mai cuprinzătoare şi salutare terapeutici: aceea a atmosferei tale dătătoare de viaţă" (*Zadarnicele chinuri ale dragostei* 1.1.231-34, traducere de Ion Frunzetti şi Dan Grigorescu). A devenit asociată cu meditaţia, introspecţia, studiul şi imaginaţia inutilă. Sidney leagă ochii, "De unde, melancolic, dîre ies", cu "mina tristă" (*Astrophel şi Stella* 23, traducere de Tudor George); celebra gravură a lui Dürer, deşi misterioasă prin anumite detalii, o leagă de contemplarea intelectuală. Personajul Phantastes al lui Spenser este "plin de melancolie", cu o culoare întunecată a feţei şi ochi nebuni, ca şi cum s-ar fi născut sub semnul lui Saturn; în camera lui zboară roiuri de "gînduri şi fantezii inutile" (*Crăiasa zînelor* 2.9.50-52). Hamlet, student, pare să fie şi el în ghearele ei. Robert Burton, care suferea de varianta ei savantă, a scris un imens tratat despre aceasta, *Anatomia melancoliei*.

Melancolia din dragoste e obişnuită: Romeo suferă de ea, şi la fel se întîmplă cu ducele Orsino din *A douăsprezecea noapte*, pe care Bufonul îl încredinţează protecţiei "zeului melancoliei" (Saturn) (2.4.73, traducere de Mihnea Gheorghiu); în acea piesă, Viola vorbeşte despre o fată a cărei dragoste nu este împărtăşită şi care se prăpădeşte încet, "imaginea surîzătoare / A-ndureratei resemnări" (2.4.113).

Melancolia cîştigă importanţă în literatura "sensibilităţii" secolului al nouăsprezecelea, şi apoi în romantism, unde un poet vizitează, în

mod caracteristic, un cimitir sau o abaţie ruinată şi are "gînduri de noapte". *Il Penseroso* al lui Milton e o primă sursă pentru această modă. Coleridge începea un poem numit "Melancolie" şi încheia unul numit "Deprimare"; Mary Robinson a scris "Progresul melancoliei"; Keats a scris o "Odă melancoliei"; Schiller a scris "Melancholie", Tieck – "Melankolie"; Darío a scirs "Melancolia", în care învinovăţeşte poezia însăşi pentru suferinţa lui. O mare parte din *Pelerinajul lui Childe Harold* al lui Byron e compusă din meditaţii sumbre printre ruine şi dintr-un "amar ce-n suflet scurmă" (4.211, traducere de Aurel Covaci). Peacock a fost împins de ea să-şi scrie romanul *Abaţia coşmarului*, despre care spunea: "Cred că este nevoie «să ne împotrivim» «uzurpării» bilei negre" (Scrisoare către Shelley, 30 mai 1818); are un personaj, inspirat din Byron, numit Mr. Cypress.

Gérard de Nerval pozează ca un prinţ văduvit, într-un turn ruinat, a cărui lăută naşte "*Soarele negru* numit *Melancolie*" ("El Desdichado", traducere de Ştefan Aug. Doinaş).

Vezi **Bilă, Umoare.**

Metal Ierarhia tradiţională a metalelor – aur, argint, bronz, fier şi poate plumb – e veche. Una dintre cele mai timpurii utilizări înregistrate ale ierarhiei este de a caracteriza succesiunea raselor sau epocilor omenirii. De aceea, Hesiod, în *Munci şi zile* 109-201 (traducere de Şt. Bezdechi), descrie cinci rase, dintre care patru atribuite unui metal. Rasa de aur "Ei ca şi zeii trăiau cu sufletul fără de grijă, / Fără dureri şi necazuri", luînd ceea ce voiau de la un pămînt îmbelşugat. Rasa de argint era "cu mult mai prejos": erau nechibzuiţi şi dedaţi crimei şi impietăţii; Zeus i-a eliminat. Rasa de bronz era formată din "Oameni cumpliţi şi năvalnici, deprinşi cu-ale zeului Ares". Cea de-a patra rasă erau semizeii (în greacă, *hemitheoi*), "Neamul de vajnici eroi divini", care au luptat la Teba şi la Troia, şi care s-au autodistrus. Rasa de acum de pe pămînt este rasa de fier, care "de durere şi trudă, şi ziua şi noaptea avea-vor / Parte". Hesiod prezice că se va purta din ce în ce mai rău, pînă cînd Zeus o distruge.

Există paralele în mitul zoroastric pentru corespondenţa metalelor cu epocile. În Daniel 2.31-45, există visul lui Nabucodonosor despre un chip uriaş, cu cap de aur, pieptul şi braţele de argint, pîntecele şi coapsele de aramă, pulpele de fier, iar picioarele o parte de fier şi o parte de lut. Daniel îl interpretează ca referindu-se la succesiunea regatelor care vor urma regatului (aur) al lui Nabucodonosor; va culmina într-un nou regat, ce va dăinui în veci, care a fost numit, printre creştinii de mai tîrziu, A Cincea Monarhie.

Ovidiu relatează povestea hesiodică în *Metamorfoze* 1.89-150. În epoca (nu rasa) de aur, fiecare făcea ceea ce era drept, fără legi; pămîntul era darnic, iar primăvara era perpetuă. Aceasta era epoca lui Saturn (corespunzînd grecului Kronos), care a fost izgonit de fiul său Zeus (sau Jupiter). Rasa de argint a apărut odată cu anotimpurile și agricultura. Apoi a urmat rasa de bronz sau de alamă, care era sălbatică, dar încă nu lipsită de pietate. Apoi a venit epoca "fierului celui tare" (traducere de David Popescu), și toate relele au izbucnit, inclusiv proprietatea privată, războiul, jaful, crima și ura maritală; "Acum a ieșit la iveală fieul și aurul mai vinovat decît fierul" (141).

În a sa celebră "Eglogă a patra", Vergilius numește trei epoci, de aur, eroică și de fier, și anunță că ele se vor repeta, o idee care nu se găsește la Hesiod sau Ovidiu.

Ierarhia metalică a fost aplicată indivizilor, ca și raselor sau epocilor. Platon, în *Republica* lui, împarte cetățenii în trei clase sau caste, după metalul înnăscut pe care-l posedă. Zeii, scria el, au amestecat aur în alcătuirea conducătorilor, argint în aceea a ajutoarelor lor, și fier și bronz în aceea a fermierilor și a altor meșteșugari (3.415a). Această întrebuințare reprezintă originea cuvîntului englezesc "fire", însemnînd temperament sau caracter înnăscut; e pur și simplu o rescriere a cuvîntului "metal". "A încerca firea cuiva" înseamnă să testezi caracterul sau spiritul cuiva; "ager" înseamnă "cu spirit" sau "curajos". Sensul original deplin trăiește în versul lui Shakespeare "I-am încercat și toți și-au dat arama / Pe față" (*Timon din Atena* 3.3.6, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi), cuvîntul "încercat" însemnînd "testați cu piatra pentru încercat metale prețioase", care relevă natura metalului. (Dacă termenii mineralogici sînt folosiți pentru distincțiile sociale, și invers e adevărat, pentru că vorbim încă de metale "de bază" și de gaze "nobile".)

Procesul rafinării sau purificării metalelor prețioase a fost de multă vreme potrivit pentru utilizările metaforice, așa cum găsim la profeții evrei. Isaia îl citează pe Domnul spunînd: "Voi întoarce mîna Mea împotriva ta și te voi curăți de toată zgura ta, ca în cuptor" (1.25). Iezechiel îl are pe Domnul spunînd: "După cum se pune în cuptor la un loc argint și aramă, și fier, și cositor, și plumb, ca să aprindă asupra lor foc și să le topească, / Vă voi aduna și voi aprinde asupra voastră focul mîniei Mele și vă voi topi în mijlocul cetății" (22.20-21). Vezi și Ieremia 6.27-30 și Maleahi 3.3.

Articole referitoare la metale în acest dicționar: **Bronz, Aur, Fier, Argint.**

Miere *vezi* **Albină**

Migdal Migdalul înfloreşte mai devreme decît oricare alt pom — în ianuarie, în Palestina, în martie, în Anglia; este *prima omnium*, "înainte de toate", potrivit lui Pliniu (*Istoria naturală* 16.103). El poate deci simboliza venirea primăverii sau, mai exact, anunţarea sosirii ei.

Domnul îl întreabă pe Ieremia ce vede, iar acesta răspunde: "Văd un toiag de lemn de migdal". Domnul spune: "Tu ai văzut bine, că Eu priveghez asupra cuvîntului Meu, ca să-l împlinesc!" (Ier. 1.11-12). Mai degrabă abscons în engleză, acest pasaj depinde de un joc de cuvinte ebraic între "migdal" (*shaqed*) şi "priveghez" (sau "am grijă", "urmăresc") (*shoqed*): migdalii au grijă, grăbindu-se să înflorească. "E un arbore curat, migdalul: acolo Primăvara / Îşi arată cea dintîi promisiune a cununii ei trandafirii", după cum scrie Letitia Landon ("Moartea din floare" 1-2). Shelley creează "un migdal lovit de trăsnet", care, cu toate acestea, face risipă de flori ca sprijin pentru reînnoirea speranţei după înfrîngerea profeticei Revoluţii Franceze (*Prometeu descătuşat* 2.1.134-35).

Calderón înfăţişează ideea de înflorire prematură. Sigismund nu mai vrea false laude "Pe care o rafală / Le poate scutura ca pe un migdal în floare, / Ai cărui boboci trandafirii, fără povaţă sau avertisment, / Mijesc în aer prea devreme" (*Viaţa e un vis* 3.3.30-33).

Toiagul lui Aaron este făcut dintr-un migdal. Cînd, el singur printre toate celelalte toiege, înfloreşte şi face migdale, este semnul bunăvoinţei Domnului: Aaron este ales să fie preot (Numerii 117.1-10). Acest pasaj stă la baza folosirii de către artişti a unui nimb în formă de migdal, mandorla (cuvîntul italian pentru "migdal"), la baza reprezentărilor lui Iisus şi ale Mariei, cei aleşi.

Florile albe ale migdalului îi sugerează părul autorului Ecleziastului: "capul se face alb ca floarea de migdal", pe măsură ce omul îmbătrîneşte (12.5). În ultima parte din "Despre cele patru vîrste ale omului", Anne Bradstreet explică: "Migdalul meu, păr cărunt, înfloreşte cu adevărat acum" (417).

Mir *vezi* **Untdelemn**

Mirt Mirtul e dedicat Afroditei şi replicii sale romane, Venus, aşa cum era consacrat zeiţei mesopotamiene Ishtar; de aici a devenit planta dragostei. Există puţini autori în literatura greacă de dinainte de Plutarh (*Marcellus* 22.4) care leagă mirtul de Afrodita, dar evident că

existau temple închinate Afroditei unde era cultivat mirtul sacru. Aristofan folosește "mirtul" ca eufemism pentru organele genitale feminine (*Lysistrata* 1004).

După Ovidiu, Venus s-a ghemuit în spatele unei tufe de mirt ca să se ascundă de satiri (*Fasti* 4.141-3, 869); o altă povestire o face să se apară din mare, la naștere, acoperită cu mirt, care crește adesea în apropierea țărmului. Fiul lui Venus, Aeneas, își ferește tîmplele de lumină cu "mirt" matern (materna myrto), înainte de jocuri (*Eneida* 5.72, traducere de George Coșbuc), iar mai tîrziu, în lumea subpămînteană, vede un mirt crescînd acolo unde aceia care au murit din dragoste rătăcesc neconsolați (6.443). El a devenit curînd o imagine comună a lui Venus; de exemplu, poemul lui Du Bellay "Către Venus" îi dedică flori și îi promite mirtul ei dacă are succes în dragoste. Descrierea făcută de Marlowe "veșmîntului de dragoste" al lui Leandru include "mirtul lui Cupidon" (*Hero și Leandru* 588-89).

Mirtul e peren și, deci, sugerează puterea vieții asupra morții; cu cuvintele lui Drayton, "dafinul și mirtul, care e veșnic proaspăt, / În ciuda iernii înflorind și verzi"(*Egloge pastorale* 6). Poate din acest motiv, era utilizat frecvent pentru ghirlande și cununi la festivaluri și pentru împodobirea mormintelor. Poeții lirici greci timpurii vorbeau de îngemănarea trandafirilor cu mirtul. Horațiu laudă "simplul mirt" fără podoabe: "mirtul ți se potrivește ție vărsînd și mie bînd" (1.38.5-7). Plinius relatează că un comandant roman a fost încununat cu mirtul lui Venus Victrix pentru o victorie în care nimeni n-a fost ucis (*Istoria naturală* 15.29).

Atît legătura cu festivalurile, cît și asocierea cu dragostea, un subiect obișnuit al cîntecului, pot explica întrebuințarea lui drept cunună pentru poeți, alături de laur, iederă sau stejar, deși fiecare are conotații distincte. Dante îl prezintă pe poetul Statius ca încununat cu mirt (*Purgatoriul* 21.90). Garnier cere ca laurul să crească verde la mormîntul lui Ronsard "împreună cu iedera / și drăgăstosul mirt" ("Elegie la moartea lui Ronsard"). Thomson și-l imaginează pe Sidney "încununat cu Lauri timpurii, / Mirtul Îndrăgostitului și Laurul Poetului" ("Vara" 1512-13).

Un celebru cîntec de pahar cules de Athenaeus vorbește despre cei doi eliberatori ai Atenei: "Într-o ramură de mirt am să-mi port sabia / Ca Harmodius și Aristogeiton / Cînd l-au ucis pe tiran / și au adus egalitate Atenei" (*Deipnosophistae* 15.695). E greu de înțeles cum puteau ramurile de mirt să fi ascuns săbii, dar fără îndoială că mirtul a împodobit festivalul la care a fost ucis tiranul (ei l-au ucis, de fapt, pe Hipparchus, fratele tiranului Hippias, în anul 514 î.Hr.), iar punctul poetic poate consta în contrastul dintre conotațiile festive și prietenoase ale mirtului și sensul contrar al sabiei. Shelley,

în orice caz, recreează în mod strălucit imaginea atunci cînd îşi închipuie pămîntul şi cerul unite prin raze "ca săbii lungi de foc albastru / Sau lăncii aurii înfăşurate / În mirtul ce-i înfrînge pe tirani", ca şi cum mirtul dragostei este cel care învinge tirania, iar nu sabia" (*Prometeu descătuşat* 4.271-72, traducere de Petre Solomon).

Vezi **Iederă, Laur, Stejar.**

Mistreţ *vezi* **Porc**

Moarte Moartea este una dintre marile teme ale literaturii, poate chiar mai frecventă decît dragostea. Miturile majorităţii popoarelor antice s-au centrat pe moarte şi pe viaţa de dincolo. Îndrumarele egiptene, cum ar fi *Cartea morţilor* (nu denumirea egipteană pentru ea), şi povestea sumeriană a coborîrii zeiţei Inanna în lumea subpămînteană sînt cele mai timpurii înregistrări scrise. Epopeea mesopotamiană a lui Ghilgameş se ocupă pe larg de căutarea, de către rege, a prietenului său mort, Enkidu, în timp ce *Iliada* lui Homer se îndreaptă spre durerea lui Ahile pentru prietenul său Patrocle. O bună parte din poezia antică e reprezentată de lamentaţie sau elegie. Unul dintre cei mai comuni termeni pentru "om" e "muritor"; ce îi face pe zei zei este nemurirea lor. Coborîrile pe tărîmul morţii sînt trăsături epice comune, de la *Odiseea* încoace; inspirîndu-se din coborîrea din Cartea 6 a *Eneidei* lui Vergilius, Dante dedică întreaga sa *Divină comedie* unei călătorii prin cele trei tărîmuri ale morţii.

Moartea poate simboliza uneori şi altceva, dar cel mai adesea moartea este ea însăşi reprezentată simbolic, de obicei ca o persoană. În spaţiul restrîns al acestui dicţionar, putem trasa doar cîteva dintre cele mai comune trăsături simbolice.

În literatura greacă, moartea (*thanatos*) este întunecată. Epitetul *melas* ("întunecat" sau "negru") temperează *thanatos* de cîteva ori la Homer şi se găseşte la Hesiod, Pindar şi la alţi poeţi de început. Moartea e un nor întunecat (*Iliada* 16.350, traducere de George Murnu) sau umbră (de o duzină de ori) sau noapte: "Noaptea-i învăluie ochii" (5.305). Un suflet de mort e o "umbră". La Euripide, moartea e "în veşminte întunecate" (*Alcesta* 843); la Sofocle, faptul că "A morţii negură / Pe pleoape i s-a aşternut" lui Euridice înseamnă că ea e moartă (*Antigona* 1302, traducere de George Fotino). Hades (tărîmul) este şi el întunecat (Sofocle, *Oedip rege* 29); nici un soare nu-l luminează (*Odiseea* 12.383) A muri înseamnă a părăsi lumina (Hesiod, *Munci şi zile* 155), şi vezi la **Soare**).

Moartea nu e pe deplin personificată la Homer, cu excepţia unei dăţi cînd ea şi fratele ei Somnul îl iau pe Sarpedon de pe cîmpul de

bătălie şi îl răpesc ca să-l ducă în Lycia (*Iliada* 16.672-83). Zeul Hades asigură, de obicei, această personificare, deşi el nu este chiar moartea, ci stăpînul lumii subpămîntene; dar moartea, la rîndul ei, poate fi numită "stăpîna cadavrelor" (*Alcestis* 843-44).

În literatura latină, moartea (*mors*) este de asemenea uneori întunecată, şi uneori palidă (de exemplu, Horaţiu 1.4.13-14). (Orcus, zeul lumii subpămîntene, este şi el palid în *Georgicele* 1.277 ale lui Vergilius.) La Tibullus, capul Morţii e învăluit în întuneric (1.1.70). Expresia "norii negri ai morţii" apare la Statius (*Tebaida* 9.851), iar norii continuă să reprezinte o caracteristică în vremurile moderne: "norul morţii" se aşază pe ochii cuiva la Spenser (*Crăiasa zînelor* 1.3.39), la Shakespeare, "Imensul nor al morţii-ntinde umbra / Asupra razelor vieţii lui" (*Henric al VI-lea, Partea a III-a* 2.6.62, traducere de Barbu Solacolu), iar Oenone al lui Tennyson strigă: "O, moarte, moarte, moarte, tu, nor mereu plutitor!" (*Oenone* 234).

Moartea e mai frecvent personificată în poezia latină, şi e chiar considerată o zeitate de Seneca şi Lucan. De la Homer şi Hesiod (*Teogonia* 756) vine ideea că Moartea şi Somnul sînt fraţi, ca în *Eneida* 6.278. Moartea are un sălaş şi poate fi chemată de acolo; ca în Lucan: "descuie sălaşele Elizee şi cheamă Moartea" (6.660-01). Statius îşi imaginează Moartea numărînd umbrele morţilor pentru stăpînul ei (*Tebaida* 4.528-29).

În Biblie, bineînţeles, moartea nu e un zeu şi e doar sumar personificată. Moartea are un sălaş, *sheol* (tradus ca "Hades" în greceşte), dar acesta nu e prea mult descris dincolo de faptul că are porţi (de exemplu, Isaia 38.10, Matei 16.18). Domnul îl întreabă pe Iov: "Ţi s-au arătat oare porţile morţii şi porţile umbrei [morţii] le-ai văzut?" (38.17) ("umbra morţii" apare de nouă ori în Cartea lui Iov). Homer are expresia "a iadului poartă" (*Iliada* 5.646, 9.307, traducere de George Murnu), Lucreţiu are "porţile morţii" (3.67), Vergilius îi dă lui Orcus un "prag dintîi" (*Eneida* 6.273, traducere de George Coşbuc). "A fi la uşa morţii" rămîne astăzi un clişeu.

Sheol e personificat, la Isaia: "De aceea şi iadul şi-a mărit de două ori lăcomia lui, căscat-a gura sa peste măsură" (5.14). Iadul şi Moartea nu se satură niciodată (Pilde 27.20, Cartea înţelepciunii lui Solomon 2.5). Orcus are guri (*fauces*), la Vergilius (*Eneida* 6.273), şi fălci, la Apuleius (*Metamorfoze* 7.7.4). Aceste pasaje sînt la originea locului comun "fălcile morţii" şi a noţiunii de moarte ca nesăţioasă. "Moartea, devoratorul tuturor încîntărilor lumii" este descrierea lui Spenser (*Clorinda* 49); el scrie şi despre "îngrozitoarea gură a morţii, care ameninţa chinuitor / S-o înghită" (*Crăiasa zînelor* 5.4.12). Moartea e un personaj major în *Paradisul pierdut* al lui Milton, şi una din trăsăturile ei capitale e pofta de carne: "adulmecă miasma /

Mortalelor schimbări de pe Pămînt" (10.272-273), ea se stinge de "eternă foame" (597) şi tînjeşte "să ghiftuiască stomacul ăsta" (601). Cavaleria uşoară a lui Tennyson şarjează "În fălcile Morţii, / În gura iadului" (24-25).

"A doua moarte", o expresie găsită numai în Apocalipsă (de exemplu, 2.11, 20.6), este echivalentă cu "rîul de foc" sau iadul. Umbra lui Vergilius îi spune lui Dante că are să audă gemete de disperare, pentru că fiecare suflet damnat îşi plînge a doua moarte (*Infernul* 1.117). Hristos totuşi "a nimicit moartea" (2 Tim. 1.10). Sfîntul Ioan Teologul descrie vremea cînd "moartea şi iadul au fost aruncate în rîul de foc. Aceasta e moartea cea de a doua" (Apocalipsa 20.14). Dacă moartea îi înghite pe cei vii, cuvîntul lui Dumnezeu va fi: "Moartea a fost înghiţită de biruinţă" (Isaia 25.8; vezi I Corinteni 15.54). "Scurt somnul ni-i", scrie Donne, "mereu trezi fi-vom, şi / Pieri-va Moartea: Moarte, vei muri!" ("Să nu te-ngîmfi tu, Moarte", traducere de Tudor Dorin).

Capitolul final din Ecleziast "omul merge la locul său de veci şi bocitoarele dau tîrcoale pe uliţă; / Mai înainte să se rupă funia de argint şi să se spargă vasul de aur şi să se strice ulciorul la izvor şi să se sfărîme roata fîntînii, / Şi ca pulberea să se întoarcă în pămînt aşa cum a fost" (12.5-7).

Moartea, personaj din *Alcesta* de Euripide, poartă o sabie ca să reteze părul Alcestei (73) (lucru făcut în mod normal mai degrabă unui jelitor, decît morţilor). În literatura de mai tîrziu, de obicei "eterna lance a morţii" (*Crăiasa zînelor* 3.11.59); "Iară Moartea / Deasupra lor rotea temuta-i lance" (*Paradisul pierdut* 11.491-92, traducere de Aurel Covaci). Byron vorbeşte "de-al coasei morţii zbor" (*Don Juan* 4.94, traducere de Aurel Covaci).

Din Evul Mediu, moartea a fost adesea portretizată în termeni înspăimîntători, ca un schelet sau ca un cadavru mucegăit. Schiller, urmînd eseul lui Lessing, "Cum zugrăveau anticii Moartea", scrie că, în Grecia, "Nici un schelet înfricoşător nu stătea / La căpătîiul unui muribund: Printr-un sărut, i se lua ultima suflare / În timp ce un Duh îi stingea torţa" (versiunea din 1800, 65-68).

În timpul Evului Mediu "dansul morţii " sau *danse macabre* a devenit o temă populară, probabil ca răspuns la ciuma bubonică sau "moartea neagră"; în el, Moartea conduce un dans de oameni de toate rangurile spre mormînt. Scott fixează "dansul morţii" la Waterloo: în ajunul bătăliei, "stafii s-au învîrtit într-un dans de petrecere / Şi au hotărît viitorul măcel" (57-58). Beddoes îşi încheie piesa *Death's Jest-Book* cu un dans al morţii. Vezi şi poemele lui Goethe şi Anatole France, şi piesa lui Strindberg, numite, toate,

Dansul morții. Celebrul poem al lui Paul Celan, "Fuga morții", despre lagărele germane de exterminare, a fost intitulat la început "Tangoul morții".

"Moartea cu aripi negre dă tîrcoale", scrie Horațiu (*Satire* 2.1.58), și de aceea înregistrează imageria de corbi sau vulturi, "păsările morții", cum urma să le numească Shelley (*Hellas* 1025), pentru moartea însăși. Statius extinde: "Moartea, trimisă înainte din hăul Stygian, / S-a bucurat de cer și, cînd a zburat peste / Cîmpul de luptă, i-a chemat pe războinici / În burta ei" (*Tebaida* 8.376-81). Milton aseamănă adulmecarea Morții cu "un stol, / De păsări mari de pradă" ademenite la un cîmp de bătălie de mirosul "stîrvurilor vii" (10.273-77). (*Vezi* **Corb**).

O comparație evocatoare din Cartea lui Iov a avut o îndelungată moștenire. "Sosi-vei la mormînt, la adînci bătrînețe, ca o șiră de grîu strînsă la vremea ei" (5.26); și omul "Ca și floarea, el crește și se veștejește" (14.2). "Tot trupul este ca iarba", adaugă Isaia, care se va usca (40.6-8). Versetele din Cartea lui Iov, dacă nu din Isaia, ar părea să arate că moartea e un secerător, Cosașul Înfricoșător, și așa e portretizată ea de obicei, ca un schelet cu o coasă. (*Vezi* **Timp.**) Byron filozofează: "Tot ce se naște moare, fără vlagă; / Cînd Moartea carnea-ți taie – carnea-i iarbă" (*Don Juan* 1.1755-56, traducere de Aurel Covaci).

Moartea este marele nivelator: cuceritorii atotputernici sînt culcați nu mai puțin ca sărmanii pămîntului. Palida Moarte a lui Horațiu "cu pas imparțial, ciocănește în bordeiele săracilor și în palatele prinților" (1.4.13-14). În această viață, scrie Spenser, "moartea are aceeași osîndă / pentru buni și răi" (*Crăiasa zînelor* 2.1.59). În cimitir, Hamlet insistă pe acest fapt: "Alexandru a murit, Alexandru a fost îngropat, Alexandru se întoarce în țărînă; țărîna e pămînt; din pămînt facem lut, și atunci de ce, cu lutul în care s-a preschimbat, nu am putea astupa un butoi de bere?" (5.1.201-05, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi). Shirley scrie: "Sceptru și Coroană / Trebuie să se rostogolească / Și să fie făcuți la fel în țărînă / Cu coasa încovoiată și hîrletul" ("The glories of our blood and state", din *Ajax și Ulise*). Cum formulează, într-un mod celebru, Gray, "Căile gloriei nu duc decît în mormînt" ("Elegy" 36). Byron combină spiritual imageria agricolă a Bibliei cu conotația politică a nivelării: "Moartea – ce-i regină peste regi, / E-un Gracchus pentru muritorii toți, / Că-s toți supuși agrarelor lui legi / ... / Deci Moartea nu-i reformatoare oare?" (*Don Juan* 10.193-200, traducere de Aurel Covaci).

În timp ce se pregătește de moarte, Antigona lui Sofocle se lamentează că nu va avea nici un cîntec de nuntă: "a mea nuntă /

Cu fluviu-Acheron eu o fac pe vecie" (816, traducere de George Fotino); ea plînge: "O, groapă, tu! Culcuş al nunţii mele" (891). Capulet al lui Shakespeare îi spune lui Paris: "Chiar în ajunul nunţii / Îngerul morţii ţi-a peţit mireasa... / / Fata mea / S-a cununat cu moartea" (*Romeo şi Julieta* 4.5.35-39, traducere de Virgil Teodorescu). "Moartea e docilul peţitor", spune Dickinson, "Care cîştigă la sfîrşit" (nr. 1445). În "În spatele coşciugului", Blok descrie o femeie cu văl negru care urmează coşciugul logodnicului ei, "Ca şi cum... s-ar fi gătit cu văl de mireasă împotriva prafului şi ar fi aşteptat un alt mire".

Monstru *vezi* Fiară

Munte Majoritatea culturilor au considerat munţii ca inspirînd uimire şi teamă, sacri sau înspăimîntători. În tradiţia occidentală, ei sînt adesea sălaşe ale zeilor, fiind aproape de ceruri şi periculoşi pentru muritori. Iehova sălăşluieşte pe Sinai sau Horeb, zeii greci locuiesc pe Olimp, Apollo şi Muzele locuiesc pe Parnas sau Helicon, Dionysos şi Artemis ocupă Cithaeron-ul ş.a.m.d. În legenda lui Tannhäuser, Venus are un munte, şi există munţi demonici, ca Brocken, sălaşul vrăjitoarelor, unde îşi fixează Goethe scena "Nopţii Walpurgiei" din *Faust I*.

În Biblie, munţii sînt locurile revelaţiei atît naturale, cît şi supranaturale. Hristos ţine o "Predică de pe Munte", care este replica sau "antitipul" lui Moise coborînd tablele de pe muntele Sinai; revelaţia vine la înălţime. Ispitirea lui Hristos în pustiu are loc pe "un munte foarte înalt" (Matei 4.8).

De pe vîrful muntelui Fazga, Domnul îi arată lui Moise Ţara Făgăduinţei; "Te-am învrednicit să-l vezi cu ochii tăi; dar în el nu vei intra!" (Deuteronomul 34.4). "Fazga" ca loc de revelaţie se găseşte în retorica protestantă radicală cel puţin din secolul al şaptesprezecelea. Browning îi dedică o pereche de poeme numite "Privelişti de la Fazga" – "şi îl văd pe tot, / Numai că mor!" Stephen Dedalus îşi intitulează jucăuş una dintre parabole *O priveliştea Palestinei de pe Fazga* (Joyce, *Ulise*, "Eol"). Şi-a atins cea mai măreaţă exprimare în predicile şi discursurile lui Martin Luther King Jr.: "Am fost în vîrful muntelui ... Am văzut Ţara Făgăduinţei. S-ar putea să nu ajung acolo împreună cu voi" (Predica din 3 aprilie 1968). Domnul îl duce pe Iezechiel în vîrful unui "munte foarte înalt" şi îi arată vedenia Templului (40.2). Milton se referă la acest verset atunci cînd Arhanghelul Mihail îl conduce pe Adam pe muntele cel mai înalt din Rai, de unde emisfera pămîntească se zărea "întinsă

hăt, departe-n zarea firii" (*Paradisul pierdut* 11.380, traducere de Aurel Covaci). Coleridge reia dublul sens al "zării" atunci cînd, după ce profeţeşte un dezastru dacă Britania continuă în aceste feluri, se urcă pe un deal şi are "o izbucnire de prospecţie" în lumea naturală, care-i înmoaie inima ("Temeri de singurătate" 215).

Într-adevăr, un motiv caracteristic al literaturii romantice, cel puţin de la "Der Spaziergang" a lui Schiller, este hoinarul filozof care simte momente de exaltare şi profundă intuiţie pe munţi. Manfred al lui Byron poate fi arhetipul în literatura engleză, poate Zarathustra în cea germană; René al lui Chateaubriand se caţără pe munţi, cum face şi Lamartine în "L'Isolement". Două dintre sublimele "semne ale timpului" sau epifanii în *Preludiul* lui Wordsworth vin atunci cînd traversează Alpii (6.494-572) şi cînd se urcă pe muntele Snowdon (13.10-119, versiunea din 1805). Thomas Mann exploatează pe de-a-ntregul tradiţia priveliştii filozofice din munţi în *Muntele vrăjit*.

Înainte de secolul al optsprezecelea, puţin oameni par să fi găsit munţii atrăgători sau sublimi. Ascensiunea lui Petrarca pe vîrful muntelui Ventoux (cam prin 1336) doar ca să vadă ce era de văzut a fost, probabil, neobişnuită; să scrii despre ea era lipsit de orice precedent ("Ascensiunea pe muntele Ventoux"). Munţii erau consideraţi ca obstacole şi excrescenţe periculoase pe frumoasa faţă a pămîntului, iar primele comentarii asupra Alpilor erau orice numai favorabile nu. Thomas Gray a fost unul dintre primii poeţi care i-au apreciat: într-o odă latină el se adresează "Sfîntului Spirit al acestui loc aspru" şi proclamă: "îl vedem pe Dumnezeu mai aproape de noi, o prezenţă vie, în mijlocul prăpăstiilor fără cărări, sălbaticelor culmi montane şi stîncilor abrupte, şi printre torentele urlătoare" ("Grande Chartreuse printre munţii din Dauphiné"). În curînd, Alpii i-au atras pe turişti, şi în special Mont Blanc-ul, vîrful cel mai înalt din Europa, "monarhul munţilor", a stîrnit emoţii pioase în mulţi dintre ei. O scurtă poezie în germană, datorată lui Friederike Brun, numită "Chamonix la răsăritul soarelui", îi pune muntelui cîteva întrebări, cum ar fi: "Cine ţi-a înălţat pe bolta eterului / Puternic şi îndrăzneţ faţa strălucitoare?" şi răspunde: "Iehova! Iehova!" Coleridge plagiază mai mult sau mai puţin această poezie cu al său "Imn înainte de răsărit, în valea Chamonix": "Cine a rugat soarele / Să te înveşmînteze în curcubeie? Cine, cu flori vii / De cel mai frumos albastru, ţi-a aruncat cununi la picioare? – / DUMNEZEU! Să lăsăm torentele, ca pe un strigăt al popoarelor, să / Răspundă! Şi să lăsăm cîmpiile de gheaţă să răspund, DUMNEZEU!" Tom Moore a vizitat Mont Blanc (spre deosebire de Coleridge) şi a scris cîteva poeme despre această experienţă: "Alpii pe Alpi în

mănunchiuri mărindu-se, / Puternici şi puri şi potriviţi să fie / Bastioanele sălaşului Zeului Zeilor" (*Rime de pe drum I*). Cu poeme de felul acesta în minte, William Hazlitt a scris: "Traversarea Alpilor a dat, cred, unora dintre oamenii cu obiceiuri alese o sfărîmare a moralităţii" ("Despre gelozia şi plictiseala individului"). Hölderlin numeşte Alpii "fortăreaţa făpturilor cereşti / ... de la care, / în mare taină, e transmisă oamenilor" ("Rinul" 6-9). Victor Hugo exclama: "Cît de neînsemnate par monumentele omului alături de aceste edificii minunate pe care o mînă atotputernică le-a înălţat pe suprafaţa pămîntului şi în care există pentru suflet aproape o nouă revelaţie a lui Dumnezeu!" ("Fragment dintr-o călătorie în Alpi"). Ateul Shelley totuşi îmboldit, probabil, de poemul lui Coleridge, a scris cele mai măreţe poeme despre Mont Blanc, în care muntele este mai degrabă sălaşul "Forţei" decît produsul Creatorului şi are un glas prin care "Poţi alunga minciuna şi durerea" ("Mont Blanc" 80-81, traducere de Petre Solomon). Monadnoc al lui Emerson are o putere tăcută similară: "Glumim şi pălăvrăgim; Tu eşti tăcut şi netulburat"; "Orator mut" înzestrat să pledeze / Şi să convingă fără să vorbească, Tu ne-ai făcut să sprijinim şi să îndreptăm / Scurtimea zilelor noastre" ("Monadnoc").

Datorită patriei lor inaccesibile, oamenii din munţi şi-au păstrat independenţa mai eficient decît oamenii din văi sau de la cîmpie, sau aşa a părut; exemplul redutabililor elveţieni stă ca avertisment şi reproş pentru acei care au tînjit după libertate în regatele Europei. Expresia lui Milton, "Munteana nimfă Libertate" ("L'Allegro" 36, traducere de Tudor Dorin), a avut multe succesoare. Scriind despre Corsica, Barbauld proclamă: "Libertăţii, / Zeiţa munţilor, îi plac astfel de scene" ("Corsica" 67-69). Southey ne spune despre eroul său galez că "Printre dealurile din Gwyneth, şi locurile lui sălbatice, / Şi viroagele lui" ("Madoc din Ţara Galilor" 12.51-53). Crescînd în Lake District, Wordsworth a dobîndit o "libertate de muntean" (*Preludiul din 1805* 9.242); în timpul revoltei Tirolului împotriva lui Napoleon, Wordsworth începe un sonet: "Înaintează – mergi înainte de pe-al tău pămînt tirolez, / Dragă Libertate! Aspră nimfă cu sufletul neîmblînzit; / Dulce nimfă , o, numită pe drept a munţilor!" Manfred al lui Byron, pe Jungfrau, simte o "adiere-armonioasă" ("Manfred" 1.2.50, traducere de Virgil Teodorescu). De Musset are un personaj care strigă: "Ea e acolo, pe munţi, sfînta libertate!" (*La Coupe et les lèvres*, "Invocation" 48).

Cu toate acestea, turiştii secolului al nouăsprezecelea erau adesea izbiţi de stupiditatea celor care locuiau acolo, iar cînd Emerson s-a dus la muntele Monadnoc, aşteptîndu-se "să găsească patrioţii / În care îşi are rădăcinile tulpina libertăţii; / Mie însumi îmi povestesc

adesea / Poveştile multora despre un munte celebru – Wales, Scoţia, Uri, vîlcelele Ungariei: / Barzi, Regi, Skanderbegi şi Tell-i", a găsit în schimb un neam mărginit, care muncea din greu ("Monadnoc"). Mai caustic, el întreabă: "Cine îndrăzneşte să-l laude pe munteanul iubitor de libertate? / L-am găsit în preajma ta, o, năvalnicule Contoocook" ("Odă către Channing"). Pentru a sprijini această dezumflare a mitului, T.S. Eliot face ca o contesă fără rădăcini şi timidă să susţină: "În munţi te simţi liber", dar: "Citesc, mare parte din noapte, şi merg spre sud, în iarnă" (*Ţara pustie* 17-18, traducere de Aurel Covaci).

Muscă Muştele, deloc surprinzător, sînt de obicei considerate neplăcute, stăpînite de boli şi rele. Un roi de muşte reprezintă cea de-a patra dintre cele zece plăgi pe care Moise le-a trimis asupra egiptenilor (Ieşirea 8.21-31). Egiptul era cunoscut pentru muştele sale, mai ales atunci cînd se revărsa Nilul, iar Isaia numeşte chiar Egiptul o muscă (7.18). Una dintre expresiile pentru Satan sau "căpetenia demonilor" era Beelzebul (Matei 12.24), care a fost tradusă ca "împărat al muştelor" (de unde titlul romanului lui Golding despre sursa răului).

Homer subliniază o altă trăsătură a muştei: "cutezarea / Muştei, că musca, oricît de la trupul de om o înlături, / Tot vrea să muşte din el, că la sînge de om lăcomeşte" (*Iliada* 17.570-72, traducere de George Murnu). În cărţile-emblemă ale Renaşterii, musca este, uneori, un simbol al persistenţei sau tenacităţii. Această semnificaţie poate sta în spatele hotărîrii lui Sartre de a-l înlocui pe neîndurătorul Eumedines sau Furiile cu muşte, în piesa lui despre Oreste, *Les Mouches* ("Muştele").

În poezia engleză, "muscă" reprezintă un termen generic pentru orice insectă înaripată, şi ca atare (ca "insectă") simbolizează efemeritatea. Într-adevăr, aşa cum scrie Bacon, "Există nişte muşte, numite efemeride, care nu trăiesc decît o zi" (*Sylva* sec. 697). Corul din *Samson Luptătorul* al lui Milton vorbeşte de "oamenii de rînd, / Ce trec prin viaţă, spre a muri curînd / Ca fluturii de vară" (675-77, traducere de Petre Solomon). Tennyson, într-un mod chiar mai deprimant, vede în "oameni muştele primăverii dinainte, / Care-şi depun ouăle, şi înţeapă, şi bîzîie, / Şi-şi ţes celulele pentru pui, şi mor" (*In memoriam* 50.10-12). Efemeritatea ei face o prezenţă pregnantă în poemul lui Dickinson "Am auzit bîzîitul unei muşte – cînd am murit" (nr. 465). (*Vezi* **Insectă.**)

Musca poate semnifica şi orice lucru insignifiant, ca în Chaucer: "Eu nu-l prenumăr printre muşte" (*Povestirea logofătului* 4192). "Ca

muştele, pentru-un copil zburdalnic, / Aşa, pe lîngă zei, sînt muritorii", spune Gloucester al lui Shakespeare; "Ne nimicesc în joacă" (*Regele Lear* 4.1.36-37, traducere de Mihnea Gheorghiu). Dar dacă oamenii sînt asemeni muştelor, în scurtimea vieţii lor, atunci, poate, muştele sînt asemeni oamenilor, în vieţile lor interioare, care s-ar putea să li se pară lungi. Aşa că Blake întreabă o muscă pe care a izgonit-o. "Nu sînt eu / O muscă asemeni ţie? / Sau nu eşti tu / Un om ca mine? / ... / Dacă gîndul e viaţă / Şi putere & suflare; / Şi lipsa gîndului e moartea; // Atunci sînt / O muscă fericită, / Fie că trăiesc, / Fie că mor" ("Musca"). Shelley speculează, într-o notă la *Zîna Mab*, că timpul este subiectiv, o funcţie a conştiinţei noastre. "Poate că efemerida pieritoare", conchide el, "se bucură de o viaţă mai lungă decît broasca ţestoasă".

De asemenea, Shelley îşi aseamănă o dată versurile, prost primite, cu o muscă: "Ce mînă va zdrobi musca cu aripi de mătase, / Cea mai tînără dintre micuţii nestatornicului April, / Pentru că se poate înălţa în cerul pur / Acolo unde cîntă lebăda, în mijlocul stăpînirilor soarelui" (*Vrăjitoarea din Atlas* 9-12). (*Vezi* **Lebădă**.) Pentru alte exemple ale acestei metafore, vezi la **Fluture**.

Muzica sferelor

Pitagoreicii credeau (după Aristotel, *De Caelo* 290b12) că stelele produc sunete în timp ce se mişcă, şi cum vitezele lor sînt în aceleaşi raporturi cu concordanţele muzicale, întregul sunet produs e o armonie. Nu-l putem auzi pentru că avem în urechi, de la naştere, un zgomot de fond. Platon prezenta o viziune a opt "roţi" cosmice (în greacă, *sphondulos*), goale-goale şi adăpostite una înlăuntrul alteia; pe fiecare şedea o Sirenă care cînta o notă, şi din toate opt venea o singură armonie (*Republica* 616d-17b). Plotin (*Enneadele* 2.3.9) şi Cicero (*Visul lui Scipio* 18), printre alţii, au deszvoltat această viziune; la Cicero, sferele sînt cele ale celor şapte planete şi ale stelelor fixe, şi aflăm că stelele cele mai de sus scot sunetul cel mai înalt, iar luna pe cel mai jos; pe pămînt, sîntem surzi la această muzică, dar cînd vom fi ridicaţi în ceruri, o vom auzi. (Există unele discrepanţe în texte în privinţa numărului diferitelor note.)

O altă sursă a acestei idei este un pasaj din Iov: "stelele dimineţii cîntau laolaltă şi toţi îngerii lui Dumnezeu Mă sărbătoreau" (38.7).

Troilus al lui Chaucer, dus în ceruri după trădarea în dragoste, a văzut "Eraticele astre, ascultînd / Cereştile-armonii curat sunînd" (*Troilus şi Cresida* 5.1812-13, traducere de Dan Duţescu) (vezi şi *Divanul păsărilor* 59-63). Lorenzo al lui Shakespeare îi spune Jessicăi: "Nu-i stea, cît de măruntă, să nu cînte, / Mişcîndu-se pe crugu-i, ca un înger / În corul herivimilor cu-ochi tineri: / Aceeaşi

armonie stîpînește / Și sufletul nemuritor, dar noi, / Închiși în straiul nostru gros, de lut, / N-o auzim" (*Negustătorul din Veneția* 5.5.60-65, traducere de Petre Solomon). Poemul lui Sir John Davie despre dansul cosmic, *Orchestra*, povestește cum: "Bolta rotitoare a cerurilor era formată, / Ale cărei roți înstelate ea [Dragostea] făcuse atîtea să le treacă, / Pentru că mișcările lor alcătuiesc un cadru muzical, / Iar ele însele dansează la fel" (130-33).

Milton cheamă "voi, sfere de Cristal" să sărbătorească prin sunete de clopot "cu armonia voastră înnoită" și să acompanieze îngerii care cîntă în onoarea lui Hristos ("Nașterea Domnului" 125-32) (vezi și "La o muzică solemnă"). Versurile de deschidere ale "Prologului în cer " al lui *Faust* de Goethe fac aluzie la muzică – "Se-ntrece-n cîntec vechiul soare / Cu-al sferelor acord fratern" (243-44, traducere de Ștefan Aug. Doinaș).

În sistemul tradițional, Pămîntul, fiind nemișcat, nu scotea nici un sunet, dar Shelley transformă tradiția, ca să se potrivească modelului copernician. Pantea și Ione aud "muzica planetei rotitoare", care e alcătuită din "mii de sfere îngemănate / Și strînse una-ntr-alta" , care "se rotesc / Pe mii de osii oarbe", "Făcînd să se audă", în mod solemn, "prin vîltoarea / De sunete, cuvinte ne-nțelese / Și-o muzică ciudată" (*Prometeu descătușat* 4.186, 241-51, traducere de Petre Solomon).

N

Narcisa Pe tot cuprinsul Europei și Americii de Nord, narcisa este printre primele flori ale anului, apărînd, adesea, cînd zăpada rămîne încă pe pămînt și dispărînd înainte să vină alte semne ale primăverii timpurii. Perdita lui Shakespeare cheamă "Narcișii ce răsar cînd rîndunica, / Ce-nnebunește cu-al ei zbor zefirul, / Nici n-a sosit" (*Poveste de iarnă* 4.3.118-20, traducere de Ion Vinea). "Narcisele" se ivesc în "aprilie", în *Calendarul păstorului* (140) al lui Spenser. Herrick deplînge scurtimea vieții lor: "Frumoase narcise, plîngem cînd vedem / că vă treceți atît de repede" ("To Daffadills" 1-2).

Milton imploră "limpedea narcisă: lacrimi grele / Să poarte în potire" pentru înecatul Lycidas (150, traducere de Petre Solomon), deși ele n-ar fi putut fi în floare atunci cînd s-a înecat acesta (în august). Cele mai cunoscute narcise din literatura engleză sînt cele

zece mii de flori sub adiere, de-a lungul unui lac peste care dă Wordsworth; atunci cînd şi le aminteşte, mai tîrziu, "atunci inima mea de plăcere se umple / Şi dansează cu narcisele" ("Rătăceam singuratic ca un Nor").

Numele induce în eroare. El derivă de la *asphodel*, o floare foarte diferită; pentru o vreme, au fost folosite atît "asphodel", cît şi "narcisă". Acum, ultima denumire e limitată la narcisa galbenă (Narcissus pseudo-Narcissus). Rezonanţele ei simbolice, atîtea cîte sînt, nu trebuie să fie confundate cu acelea ale asphodelului sau narcisei.

Vezi **Asphodel.**

Natură "Natura" în greacă (*physis*) şi latină (*natura*) însemnau, la început, natura a ceva, ca în titlul lui Lucreţiu, "Despre natura lucrurilor", dar a ajuns să aibă semnificaţie singură, poate datorită unor expresii ca "natura tuturor lucrurilor", însemnînd universul sau lumea naturală. În acest sens, Ovidiu proslăvea Physis ca mama tuturor, atotînţeleaptă, atotconducătoare şi nemuritoare; dacă e aşa, aceea a fost prima apariţie a "Mamei-Natură", dar personificarea menţinută. Miturile mai vechi despre Gaia (Pămîntul) trebuie să fi încurajat, la rîndul lor, această personificare; imnul homeric "Către Glie" începe aşa: "Cînta-voi Glia, mama lumii cu temelii nepieritoare, / Străbuna ce hrăneşte toate făpturile de pe pămînt!" (traducere de Ion Acsan). Şi în greacă, şi în latină, cuvintele pentru "natură" şi pentru "pămînt" (în greacă, *gaia*, în latină, *tellus*, *terra*) sînt, toate, feminine ca gen gramatical.

Un înaintaş de mai tîrziu al Mamei-Natură este *alma Venus* ("Venus nutritoarea") a lui Lucreţiu, pe care el o invocă în calitate de zeiţă a generării vieţii şi ca muză a poemului său (1.2); Spenser imită invocaţia lui în *Crăiasa zînelor* 4.10.44-47. Statius face din Natură un "conducător" (*dux*) (*Tebaida* 12.642); la Claudian, Natura este "mijlocitoarea de căsătorii" (*pronuba*) (*Magnes* 38). Ea e o figură alegorică pe deplin conturată la Bernard Sylvestris şi Alanus de Insulis; "Plîngerea Naturii" a ultimului a influenţat *Romanul trandafirului*, unde Natura este stăpîna fierăriei lui Venus, creînd noi generaţii de lucruri vii (15975 şi următoarele). Ea apare pentru prima dată în poezia engleză ca "preamîndra zeie Firea" în *Divanul păsărilor* 303 (traducere de Dan Duţescu) al lui Chaucer; Chaucer citează "Plîngerea Naturii" a lui Alanus ca autoritate a lui. Gower are "zeiţa Natură" (*Confessio Amantis* 5.5961). Şi Spenser se referă la "mama-Natură" (*Crăiasa zînelor* 2.6.16) şi la "marea Doamnă Natura" cu "sfîrc roditor" care hrăneşte florile (2.2.6). Printre

numeroasele semnificaţii ale "naturii" la Shakespeare, persistă "Zeiţa Fire" (*Poveste de iarnă* 2.3.104, traducere de Ion Vinea); "Natura a plăsmuit destule ciudăţenii" (*Negustătorul din Veneţia* 1.1.51, traducere de Petre Solomon). Dar cînd Edmund anunţă, în primul său discurs, "Natură, eşti zeiţa mea – doar ţie / Şi legii tale mă supun plecat" (*Regele Lear* 1.2.1-2, traducere de Mihnea Gheorghiu), sîntem alertaţi că el n-are să se limiteze la datoria tradiţională. Shakespeare însuşi, după Gray, era "favoritul Naturii", pentru că "Lui, atotputernica Mamă îi dezvăluise / Faţa-i sublimă" ("Progresul poeziei" 84-87).

Odată cu noul sentiment faţă de natură în literatura sensibilităţii şi romantismului, au prevalat, bineînţeles, descrieri mai bogate şi mai puţin alegorice, dar ea rămîne adesea maternă sau cel puţin feminină. Faust al lui Goethe întreabă: "Unde să-apuc imensu-ţi sîn de har, / Natură?" (*Partea I* 455-56, traducere de Ştefan Aug. Doinaş). Wordsworth se referă în mod constant la natură ca "ea", iar uneori ea e activă în a contribui la cultivarea sufletului poetului, subiectul *Preludiului*. Şi Pămîntul e grijuliu "precum o Mamă" în "Odă semnelor nemuririi" (79, traducere de Tudor Dorin). Shelley invocă "Mama acestei lumi insondabile" aproape de începutul lui "Alastor" (18). În starea de după cădere, Omul, după Blake, percepe Natura ca pe ceva aparte de el, adesea ca pe o femeie dominatoare şi necredincioasă pe care el o numeşte Vala (joc de cuvinte cu "văl"): "Vala, Zeiţa Fecioară-Mamă. Ea e Mama noastră! Natura!" (*Ierusalim* 18.29-30). Dar viziunea romantică obişnuită este că natura ne guvernează sentimentele cele mai omeneşti, imaginaţia, inimile. Dickens, cu un sarcasm tipic, îi descrie pe filozofii utilitarişti ai interesului de sine ca deducînd "un mic cod de legi" ca "principalele temeiuri ale tuturor înfăptuirilor şi acţiunilor Naturii: aşa-zişii filozofi, reducînd, foarte înţelept, manierele bunei doamne la chestiuni de precepte şi teorie, şi, printr-un compliment foarte spiritual şi frumos faţă de înţelepciunea şi înţelegerea ei exaltată, scoţînd cu totul în afara vederii şi consideraţiile de suflet, şi impulsul, şi sentimentul generos" (*Oliver Twist* cap. 12).

În paralel cu natura maternă există ideea răspîndită a "pămîntului virgin", un teritoriu necultivat care trebuie cucerit şi arat de om, pentru a face din el o "patrie". O rădăcină a acestei idei este imaginea biblică a Israelului sau Ierusalimului ca ţară "cu bărbat" (în ebraică, *beulah*): "Şi nu ţi se va mai zice ţie: «Alungată», şi ţării tale: «Pustiită», ci tu te vei chema : «Întru tine am binevoit» şi ţara ta: «Cea cu bărbat», că Domnul a binevoit întru tine şi pămîntul tău va avea un soţ" (Isaia 62.4). Prea adesea totuşi Ierusalimul face pe tîrfa şi se desfrînează cu alte ţări (Iezechiel 16 *passim*.). O altă sursă poate

fi subiectul *Eneidei* lui Vergiliu, unde eroul părăseşte o soţie în spatele flăcărilor Troiei şi o iubită pe un rug în Cartagina, ca să cucerească o ţară hărăzită în Italia şi să confirme asta căsătorindu-se cu fiica lui Latinus, Lavinia, "Miss Italia". Şi simbolismul aratului intră în asta; cuvîntul "colonie" vine din rădăcina cuvintelor "a cultiva" şi "agricultură" (de la latinescul colere, "a cultiva" sau "a ara"), iar coloniile americane de început erau adesea numite "plantaţii" (*vezi* **Plug**). Majoritatea numelor de naţiuni în limbile europene sînt de genul feminin şi au embleme alegorice feminine: *La France* este simbolizată de Marianne sau de Ioana d'Arc, Britania de Britannia (derivată din Minerva), America de Lady Liberty ş.a.m.d. Chiar numele "America" este forma feminină a lui "Americus", forma latinească a lui Amerigo (Vespucci); substantivul *terra* se poate să fi fost subînţeles, dar a dispărut destul de devreme din hărţi. "Virginia" este expresia perfectă a acestui simbolism, deşi a fost botezată în numele Reginei Elisabeta; John Smith numeşte acea colonie "binecuvîntata Virgină" şi se referă la "Această soră Virgină (numită New England)" (*New England Trials* 1.243). Potrivit lui Thomas Morton, în 1632 New England însăşi era "Ca o frumoasă fecioară, tînjind să fie sprijinită şfăcută să prospere sau lăsată greaî, / Şi să-şi întîlnească soţul într-un pat nupţial" (*Noul Canaan englez*, Prolog 9-10). Personajul lui Blake, Orc, care simbolizează coloniştii revoluţionari americani ce pretind pămîntul, pune stăpînire pe pîntecele fecioarei anonime care-l slujeşte şi o lasă grea (America, "Preludium").

Năpîrcă *vezi* **Şarpe**

Negru Şi în greacă, şi în latină existau mai mulţi termeni pentru "negru" sau "întunecat", cu diferenţe subtile între ei, dar asocierile lor simbolice erau similare şi aproape întotdeauna negative. Culoarea nu apare frecvent în Biblie, dar cînd o face (cu o singură excepţie notabilă), este tot în sensul negativ.

La Homer, vinul, apa, sîngele, pămîntul, soarele-apune şi alte lucruri pot fi negre sau întunecate (grecescul *melas*) fără nici un simbolism particular, şi astfel de utilizări persistă în toată literatura greacă şi latină. Mai simbolica Moarte e uneori neagră la Homer (de ex., *Iliada* 2.834), aşa cum este *Ker*, spiritul morţii (2.859). Hades este negru în *Oedip rege* (29) al lui Sofocle şi în *Hipolit*-ul (1388) lui Euripide, în timp ce Moartea (personificată) este neagră (latinescul *ater*) în *Oedip*-ul (164) lui Seneca şi în *Tebaida* (4.528) lui Statius. (Pentru mai multe exemple antice, vezi **Moarte**). Foametea călăreşte un cal

negru în Apocalipsă (6.5). Infernul lui Dante e întunecat, cu "aer negru" (5.51, 9.6), ca și demonii negri (21.29) și îngerii și heruvimii negri (23.131, 27.113). La Spenser, Pluton, "Furiile infernale" și "lacul stygian" sînt negre (*Crăiasa zînelor* 1.1.37, 1.3.36, 1.5.10); la Shakespeare, moartea, iadul, Acheron-ul și Hecate sînt, toate, negre, în vreme ce aflăm și că "Negru-nseamnă / Iad, noapte, temniță..." (*Zadarnicele chinuri ale dragostei* 4.3.249-51, traducere de Ion Frunzetti și Dan Grigorescu). Funeraliile sînt negre la Lucrețiu (2.580), iar Properțiu avertizează împotriva unei "negre zile a funeraliilor de la sfîrșit" (2.11.4). De aici obiceiul de a purta negru la doliu. Teseu al lui Chaucer, de exemplu, întîlnește o procesiune de văduve "îngenuncheate pe genunchii goi" (*Povestirea Cavalerului* 899, traducere de Dan Duțescu). Cel mai cunoscut îndoliat literar este, bineînțeles, Hamlet; cînd mama lui îl îndeamnă: "Mai risipește-ți noaptea", el susține că simte un doliu mai profund, pe care "cernita mantie" și "negrul strai solemn" nu-l pot exprima (1.2.68-86, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi).

La Homer și alți poeți greci, inima sau pieptul se pot înnegri din cauza mîniei sau a durerii (de ex., *Iliada* 1.103), ca și cum s-ar umple de fum. Pindar scrie că oricine nu-l iubește pe Theoxenus "are o inimă neagră, făcută din granit sau fier" (frag. 123.5).

Negrul înseamnă adesea pur și simplu "rău" sau "nefast". Vergilius ne vorbește despre copiii pe care "noaptea-ngropării" i-a coborît în lumea subpămînteană (*Eneida* 6.429; vezi 11.28, traducere de George Coșbuc). Romanii marcau zilele negre în calendar și interziceau să se facă afaceri atunci. Ovidiu ne spune că în vremurile vechi pietricelele negre erau folosite pentru a-i condamna pe cei vinovați, iar cele albe pentru a-i achita pe cei nevinovați (*Metamorfoze* 15.41-42). Un personaj al lui Shakespeare denunță "o negrăită faptă / De hainie neagră și necinste!" (*Richard al II-lea* 4.1.131, traducere de Mihnea Gheorghiu), în timp ce Macbeth spune: "stele, / Nu luminați în bezna poftei mele" (1.4.51, traducere de Ion Vinea). Hipolit al lui Racine se indignează în fața unei "minciuni atît de negre" (*Fedra* 4.2.1087). Samson al lui Milton își simte durerile descompunîndu-se într-o "neagră mortificare" (662). Un personaj al lui Shelley vorbește de copii nesupuși care își "duc părinții la deznădejde și la nebunie" (*Familia Cenci* 2.2.157, traducere de Petre Solomon).

În calitate de culoare a morții și a doliului, negrul a fost adoptat de către creștini ca semn al morții pentru această lume (mortificare) și, de aceea, al purității și umilinței. Palmer al lui Spenser, un pelerin care fusese la Ierusalim, este "îmbrăcat în veșminte negre" și pare "Un nobil înțelept și sobru" (*Crăiasa zînelor* 2.1.7). Milton susține că

negrul e "cumpătata culoare a Înţelepciunii" ("Il Penseroso" 16). Gray se face ecoul lui Milton atunci cînd prezintă "Înţelepciunea înveşmîntată în strai negru" ("Ode to Adversity" 25).

"Neagră sînt, frumoasă", spune mireasa din Cîntarea Cîntărilor 1.4, dar această traducere (versiunea autorizată, bazată pe Vulgata latină) greşeşte aproape sigur în privinţa lui "dacă", poate deliberat: ar trebui să fie "Neagră sînt şi frumoasă", aşa cum o dă Septuaginta grecească. Schimbarea de sens în materie de conjuncţii trădează istoria prejudecăţii occidentale împotriva pielii întunecate, şi mai ales împotriva africanilor sau negrilor (de la spaniolul şi portughezul *negro*, de la latinescul *niger*, "negru"). Scriitorii negri au trebuit să lupte împotriva semnificaţiilor aproape cu totul negative ale culorii. Sclavul american Phillis Wheatley acceptă semnificaţiile, dar insistă asupra faptului că această culoare (sau semnificaţiile ei) pot fi schimbate: "Unii văd neagra noastră rasă cu ochi răuvoitor, / «Culoarea lor e o lucrare diavolească». / Aduce-ţi-vă aminte, creştini, Negrii, negri ca şi Cain, / Pot fi transformaţi şi alăturaţi alaiului îngeresc" ("On Being Brought from Africa to America"). Blake, un simpatizant alb al oprimaţilor negri, îl prezintă pe al său "Băieţel de negru" ca aflat în strînsoarea unor concepţii similare – "Sunt negru – dar e alb sufletul meu" (traducere de Cicerone Theodorescu) –, însă băiatul aminteşte că are un avantaj spiritual asupra băieţilor englezi, pentru că arzătoarea dragoste a lui Dumnezeu (care locuieşte în soare) l-a pregătit pentru rai. Un personaj negru din *Our Nig* al lui Harriet Wilson îl întreabă pe un alb: "Ce-ai prefera, un suflet negru într-o piele albă sau o inimă albă într-una neagră?" Scriitori de mai tîrziu au respins toate sensurile tradiţionale (occidentale) ale "negrului". *Négritude*, un termen inventat de autorul martinican Aimé Césaire în 1939, a fost adoptat în nume sau în spirit de numeroşi scriitori africani sau afro-americani, pentru care "negrul e frumos", iar "a fi negru" reprezintă o esenţă sau o putere. Gwendolyn Brooks afirmă etichetarea culorii în faţa eufemismelor: "După profesorii mei, / Sunt acum o afro-americană. / Nu mă strigă pe nume. / NEGRU e o umbrelă deschisă. / Sunt neagră şi o negresă pentru totdeauna" ("Kojo: «I am a Black»").

Vezi **Alb**.

Noapte Milton descrie Noaptea ca "străbuna Noapte" (*Paradisul pierdut* 2.962, traducere de Aurel Covaci), deşi în Facere este de aceeaşi vîrstă cu ziua (1.5); "întunericul" precedă totul, cu excepţia golului sau haosului însuşi. Spenser numeşte Noaptea "străvechea cea mai veche-a tuturor" (*Crăiasa zînelor* 1.5.22). Amîndoi autorii ascultă nu

de Facere, ci de *Teogonia* lui Hesiod, unde Noaptea este vlăstarul Haosului, deşi ea pare să urmeze Pămîntului, Tartarului şi lui Eros (116-23); ea e mama Cerului (*aither*), Zilei, Raiului, Dealurilor şi Mării (124-32).

Asemeni soarelui, lunii şi zorilor, noaptea e portretizată în literatura clasică (deşi nu la Hesiod) conducînd un car de luptă şi o pereche de cai. "Carul întunecîndu-se al Nopţii / se înclină în mersul lui", după cum scrie Eschil în *Choephoroe* 660-61; Euripide scrie: "Noaptea înveşmîntată în negru, / Trasă de-o pereche, îşi mîna carul " (*Ion* 1150-51). Vergilius are "Noaptea-n teleaga cu roibi alerga-ntunecată prin ceruri" (*Eneida* 5.721, traducere de George Coşbuc). Ovidiu îşi imaginează un îndrăgostit mai cerînd timp: "O, mai încet, fugiţi mai încet, voi, cai ai nopţii" (*Amores* 1.13.40), al cărei original latin Marlowe îl foloseşte cu mare pregnanţă în discursul final îngrozit al Dr. Faustus: "O lente, lente currite noctis equi" (5.2.152). Noaptea lui Spenser are un "car de fier" cu echipaj dublu, doi cai "negri cum e catranul" şi doi murgi (*Crăiasa zînelor* 1.5.28); mai tîrziu, ea călăreşte pe un buiestru negru (7.7.44). Milton are "armăsari negri" în oda sa "Naşterea Domnului" (236). Shakespeare are, de mai multe ori, noaptea trasă de balauri (de exemplu, *Visul unei nopţi de vară* 3.2.379, traducere de Dan Grigorescu), poate o confuzie cu Ceres.

La poeţii greci şi romani, există trăsături standard ale nopţii sau căderii nopţii: linişte, singurătate, somn, visuri; cerul plin de stele, luna strălucitoare; şi, din cînd în cînd, festivităţi. Un poem de Sapho exprimă singurătatea printr-un adevăr spus numai pe jumătate: "Luna a şi coborît / Şi voi, Pleiade! Orele curg. / O, miezul nopţii-a venit. / Eu însă dorm — în singurătate!" (traducere de Maria Banuş). O scurtă descriere a nopţii din *Eneida* lui Vergilius construieşte un contrast similar cu Dido cea fără de somn (4.80-81). Milton are o decriere completă a nopţii în Eden, cu linişte (cu excepţia privighetorii), Hesperus, şi luna (*Paradisul pierdut* 4.598-609). "Cîntecul nocturn al drumeţului" al lui Goethe evocă frumos liniştea nopţii şi liniştea şi mai adîncă ce va veni.

Noaptea este, bineînţeles, vremea pericolelor nevăzute, a "solilor nopţii, cei întunecaţi" (*Macbeth* 3.2.54, traducere de Ion Vinea), a duhurilor, vrăjilor şi nebuniei lunatice, ca şi a urmăririi dragostei sau a orice altceva limitat de lumina zilei. Nici nu avem nevoie să dăm exemple. Deoarece soarele sau lumina pot simboliza cunoştinţele sau intuiţia, "se face noapte cînd scapătă soarele" (*Cum vă place* 3.2.26, traducere de Virgil Teodorescu), noaptea este şi simbolul erorii spirituale: Pavel sfătuieşte: "Noaptea e pe sfîrşite; ziua este aproape. Să lepădăm dar lucrurile întunericului şi să ne

îmbrăcăm cu armele luminii" (Romani 13.12); Dante se rătăceşte în pădure noaptea (*Infernul* 1); Noaptea lui Spenser este mama falsităţii (*Crăiasa zînelor* 1.5.27) şi ignoranţei (*Lacrimile Muzelor* 263). Noaptea simbolizează, de asemenea, moartea: "Trebuie să fac, pînă este ziuă, lucrările Celui ce M-a trimis pe Mine", spune Iisus, "că vine noaptea cînd nimeni nu poate să lucreze" (Ioan 9.4). Olimpia lui Racine ar fi fericită dacă durerea ei ar arunca-o în "noaptea mormîntului" (*Tebaida* 5.5.1478), în timp ce Fedra vrea să fugă în "infernala noapte" (*Fedra* 4.6.1277). Shelley are "noaptea morţii" (Julian 127), deşi are şi "noaptea vieţii" (*Prometeu descătuşat* 3.3.172, traducere de Petre Solomon), adică "noaptea noastră" (*Adonais* 352) în această viaţă de suferinţă şi ignoranţă. Corbul lui Poe pare să vină de pe "ţărmurile Nopţii lui Pluton" (47, 98, traducere de Emil Gulian).

Noaptea este vremea tradiţională pentru meditaţie şi studiu, pentru "a arde uleiul miezului nopţii", şi, de aici, pentru melancolie. "Il Penseroso" (gînditorul) lui Milton preferă noaptea: "să-mi fie văzută Lampa, la miezul nopţii, / Într-un Turn singuratic" (85-85). Poezia nopţii a fost foarte la modă în secolul al optsprezecelea, ca parte din literatura "sensibilităţii", şi în particular poezia "cimitirului"; de exemplu, *Gînduri de noapte* ale lui Young, *Mormîntul* lui Blair şi "Elegia" lui Gray, care începe acolo unde plugarul "lasă lumea întunericului şi mie" (4). Faust al lui Goethe meditează noaptea (şi practică magia), şi aşa face şi Coleridge în "Îngheţ la miezul nopţii" şi "Deprimare", şi Lamartine în ale sale *Méditations*. Unii romantici au reevaluat noaptea ca loc al revelaţiei imaginative: *Imnurile către Noapte* ale lui Novalis şi, poate, "Odă la o privighetoare" a lui Keats.

Vezi **Lună.**

Nor Un nor poate fi ceva ce împiedică vederea. Cum în termenii greceşti viaţă înseamnă să vezi lumina, ca şi să fii văzut în lumină, moartea vine ca un nor: "întunericul morţii" (*Iliada* 16.340, traducere de George Murnu); Statius imită aspectul în *Tebaida* 9.851). Aşa că Spenser scrie: "pe acei ochi plini de şiretenie ai lui / S-a aşezat norul morţii" (*Crăiasa zînelor* 1.3.39), iar Shakespeare, "Imensul nor al morţii-ntinde umbra / Asupra razelor vieţii lui" (*Henric al VI-lea, Partea a III-a* 2.6.62, traducere de Barbu Solacolu). Cum somnul seamănă cu moartea, şi el vine într-un nor: un somn stygian scapă din cutia pe care o duce Psyche şi "îi pătrunde în toate mădularele, ca un nor gros" (Apuleius, *Metamorfoze* 6.21), iar Spenser are "norii fatalei nopţi / La puţin timp după ce pleoapele-i grele s-au închis" (*Crăiasa zînelor* 2.8.24). Poate pentru că cineva e orbit de suferinţe şi griji, acestea vin şi ele ca nişte nori: "bezna durerii-l cuprinse pe

Hector" (*Iliada* 17.557, traducere de George Murnu); un nor umple mintea lui Ovidiu, atunci cînd trebuie să-şi părăsească soţia (*Tristia* 1.3.13); Chaucer dezvoltă: "ca atunci cînd soarele străluceşte cu putere / În martie, şi îşi schimbă adeseori faţa, / Iar un nor adus de vînt îi ia faţa, / Un gînd înnourat poate goni pacea sufletului / Şi-i poate alunga gîndurile luminoase" (*Troilus şi Cresida* 2.764-69).

Homer are şi fraza "nor de războiu" (*Iliada* 17.226, traducere de George Murnu), cum fac şi Pindar (*Nemeene* 9.38), Statius (*Tebaida* 4.840) şi alţi scriitori antici; ne putem imagina exact norul de praf stîrnit de bătălie sau aproape literalmente norul armelor care zboară, dar se poate ca această frază să nu fie decît o extensie a "norului de moarte". Şi acesta a devenit un loc comun modern ("nori de război"). Blake foloseşte corect imaginea în *America*, unde Orc, spiritul revoluţiei, se ridică în nori roşii şi e înconjurat de "miriade de spaime înnourate" (4.10), Albionul trimite un nor de plăgi (război) (14.4), iar Urizen îl ascunde pe Orc de ochii englezilor trimiţînd jos nori şi pîclă (16.13).

Zeii din cer ai grecilor, romanilor şi evreilor sălăşluiesc printre nori. Zeus e numit "cel care adună norii" la Homer, iar Iehova are un "locaş sfînt", un "cort" de nori; "Nor şi negură împrejurul Lui" (Psalmii 17.8, 13; 96.2). Aşa cum Zeus coboară deghizat, ca nu cumva strălucirea lui nudă să nu-i nimicească pe muritorii care-l văd (soarta Semelei), Iehova "S-a pogorît Domnul în nor şi a vorbit cu el [Moise]" (Numerii 11.25; cf. Ieşirea 19.9, 34.5), în timp ce, la Schimbarea la Faţă a lui Hristos, "s-a făcut un nor care îi umbrea, iar un glas din nor a venit zicînd" (Marcu 9.7). Am putea crede că strălucirea Domnului ar putea fi revelată de risipirea norilor, ca şi cum Domnul ar fi fost soarele strălucind cu "toată gloria fără nori" (în formularea lui Byron, *Don Juan* 9.61, traducere de Aurel Covaci), dar, cel puţin în această viaţă, avem nevoie de nori, care sînt îndeajuns de strălucitori. În stîlp de nor îi conduce Domnul pe Fiii lui Israel la ieşirea din Egipt (Ieşirea 13.21), şi, la A Doua Venire, Îl vom vedea "pe Fiul Omului venind pe norii cerului, cu putere şi cu slavă multă" (Matei 24.30). După Milton, Dumnezeu sălăşluieşte în "norul lui cel tainic" (*Paradisul pierdut* 10.32, traducere de Aurel Covaci); după cum dă amănunte Mamona, "Prin norii deşi şi negri / Chiar şi Atoateocîrmuitorul / Avea sălaş, nentunecîndu-şi slava, / În jur de tron cu majestatea beznei" (2.263-67). Chiar pentru serafimi, Dumnezeu apare numai printr-un nor (3.378); singura lui manifestare fără nori este prin Fiul Său, "În chipul căruia, cu limpezime / Şi neumbrit de nici un nor nicicînd, / Sclipeşte Tatăl cel Atotputernic" (3.385-86).

E un trop antic că faţa este asemeni cerului peste care pot trece nori

și din care pot cădea lacrimi. Pe fruntea Ismenei lui Sofocle "s-aștene un nour" (*Antigona* 528, traducere de George Fotino), și la fel face Fedra lui Euripide (*Hipolit* 173). Horațiu povățuiește un prieten: "Alungă-ți norul de pe frunte" (*Epistole* 1.18.94). "Alungă-ți norii din priviri", repetă unul dintre personajele lui Shakespeare (*Titus Andronicus* 1.1.266, traducere de Dan Duțescu). "Las' norii, peste ochii-mi, straturi, straturi", cere Sidney, (*Astrophel și Stella* 64). Spenser asemuiește zîmbetul doamnei sale cu "strălucirea soarelui cînd privirile înnorate se limpezesc" (*Amoretti* 40). Și așa mai departe, pînă la Frost: "Umbra unui nor i-a trecut peste față" ("Cloud Shadow").

În 1803, Luke Howard a stabilit nomenclatura modernă a norilor și a inspirat un mare interes pentru ei: Constable, Turner, Friedrich și alți pictori i-au studiat cu grijă, și, printre alți scriitori, Goethe și Shelley au luat notă de termenii lui Howard. Unul dintre ei, "cirrus", cuvîntul latinesc pentru "buclă" sau "vîrtej", s-ar putea să fi dus la descrierea lui Shelley: "Șuvițele furtunilor răsar / Ca părul lung al unei Furii crunte" ("Oda vîntului din Apus" 20-23, traducere de Petre Solomon); vezi și poemul său "Norul".

Vezi **Ploaie, Soare.**

Număr Pentru antici, ca și pentru mulți moderni cu înclinații mistice, numerele au avut înțelesuri dincolo de caracteristicile lor matematice. Pitagoreicii au dezvoltat o întreagă cosmologie bazată pe interrelațiile numerelor mici, în particular rapoartele lungimilor coardelor care stau în spatele intervalelor muzicale. Atît evreii, cît și grecii și-au folosit alfabetul ca sistem scris de numere, cu rezultatul că acele cuvinte dobîndeau valori numerice. La greci, de exemplu, literele din IESOUS (Iisus) însumează 888, un număr remarcabil nu numai pentru repetiția lui, dar și pentru că opt părea semnificativ pentru viața lui Iisus (a stat în Ierusalim opt zile, din Duminica Ramurilor de Palmier pînă la Paști, de exemplu); el poate simboliza Sabatul Etern, după o săptămînă de șapte zile, și este primul cub perfect (2 la puterea a 3-a). În mod similar, 666, celebrul "număr al fiarei" din Apocalipsa 13.18, poate fi derivat din scrierea literă cu literă, în ebraică, a lui NERO CAESAR, deși e corect să subliniem că diferite manuscrise ale textului dau 616 și 665. (666 este și pitagoreicul "triunghi al marilor tetrarhii", adică suma tuturor numerelor de la 1 la 36 (sau 6 la puterea a 2-a). Dacă 888 e un număr perfect, atunci 666, destul de potrivit, e un număr imperfect, pentru că el cade sub măsura ebraică a timpului, exact cum 888 o depășește și o "completează".

Şapte, bineînţeles, este crucial în semnificaţia occidentală a numerelor. Cum el este numărul zilelor săptămînii evreieşti, acesta structurează, în chip memorabil, prima carte a Facerii, ca şi întreaga Apocalipsă, începutul şi sfîrşitul Bibliei creştine. Există şapte "planete", în sensul original, vizibile: Luna, Mercur, Venus, soarele, Marte, Jupiter şi Saturn. Ele-şi dau numele zilelor săptămînii în limbile romanice şi, convertind cinci zei sau zeiţe corespunzătoare, în limbile germanice (de exemplu, Wotan a fost identificat cu Mercur, aşa că Ziua lui Wotan (Wednesday – miercuri, *n.t.*) e *mercredi* în franceză). Iar pentru timp, şaptezeci este durata bilbică tradiţională a vieţii, deşi ea e uneori dată într-un fel care-i maschează "şaptezecimea": "zilele anilor noştri sînt şaptezeci de ani" (Psalmul 89.10). Grecii au găsit, la rîndul lor, şaptele semnificativ, iar unul dintre ei, Hippocrat sau (Pseudo-Hippocrat), a scris un tratat numit "Despre şapte", în care declara că şaptele e pretutindeni: şapte anotimpuri, şapte straturi ale cosmosului ş.a.m.d. Muntele vrăjit al lui Thomas Mann e plin de cifra şapte: şapte capitole, şapte personaje pricipale (unul numit Settembrini), şapte ani petrecuţi în sanatoriu, din 1907 în 1914 ş.a.m.d.

Nu există suficient spaţiu în acest volum pentru a discuta toate numerele simbolice interesante care apar în literatură, cum ar fi "pentagrama" de pe platoşa lui Sir Gawain din *Sir Gawain şi Cavalerul Verde* (619 şi următoarele). În loc de asta, vom menţiona cîteva cazuri despre ceea ce a fost numit "compoziţie numerică" sau "compoziţie numerologică", divizarea operelor literare în părţi a căror lungime corespunde unor numere şi rapoarte semnificative. Cazul cel mai vechi şi cel mai simplu este împărţirea atît a *Iliadei*, cît şi a *Odiseei* în douăzeci şi patru de cărţi, corespunzînd numărului de litere din alfabtul grecesc attic după secolul al patrulea î.Hr.; Vergilius a redus cărţile la douăsprezece în *Eneida* sa, şi numărul de douăsprezece cărţi a devenit standard pentru poemele epice după aceea (de exemplu, *Paradisul pierdut*). *Divina comedie* a lui Dante e structurată aproape obsesiv pe numărul trei: trei împărţiri majore sau *cantiche*, fiecare avînd treizeci şi trei de *canti* sau cînturi, cu excepţia primei părţi, *Infernul*, care are un cînt introductiv tradiţional, dînd în total o sută; fiecare cînt e alcătuit dintr-un număr variabil de terţine sau *terzine* de trei versuri; fiecare vers are unsprezece silabe, aşa că fiecare *terzina* are treizeci şi trei; cea care uneşte terţinele este un tip de rimă numit *terza rima*, unde fiecare rimă, cu excepţia primei şi ultimei din cînt, apare de trei ori. Întreaga operă deci îşi prevesteşte viziunea culminantă a Treimii. Un exemplu mai ingenios, neexplicat pînă de curînd, este Epithalamion al lui Spenser, un poem despre ziua nunţii lui; cele douăzeci şi patru

de stanțe ale sale corespund orelor, șaisprezece dintre ele la lumina zilei, opt în întuneric (de unde rezultă că e fixat la solstițiul de vară); cele 365 de versuri lungi ale lui se potrivesc zilelor anului; iar cele șaizeci și opt de versuri scurte par să fie suma celor patru anotimpuri, a celor douăsprezece luni și a celor cincizeci și două de săptămîni. Au fost oferite, de către eruditi, multe alte candidaturi pentru structurile numerologice, unele dintre ele plauzibile, altele obscure sau nepotrivite.

O

Oaie Vreme de mii de ani, creșterea oilor a fost principala îndeletnicire a regiunilor deluroase din pămînturile mediteraneene, așa că nu e surpinzător că imagistica oilor și păstorilor străbate literatura biblică și cea clasică. Era doar cu o idee mai puțin importantă în cîteva regiuni din apusul Europei; pe la 1750, produsele din lînă alcătuiau jumătate din valoarea tuturor exporturilor britanice. Numeroase expresii și proverbe engleze aflate în uz, unele de origine biblică sau clasică, dovedesc prezența continuă a lumii oii în cultura noastră: numărăm oi ca să adormim, putem fi tunși de bunurile noastre, ne ferim de lupul în blană de oaie, cineva e oaia neagră a familiei, copiii sînt miei nevinovați ș.a.m.d.

"Oaie" e un termen generic în engleză. Masculul este berbec, femela mioară, puiul miel. Un berbec, mai ales dacă e castrat, poate fi numit batal. Un miel proaspăt înțărcat se numește miel înțărcat. Oile sînt păzite în turme, și uneori ținute în tîrlă; să le scoți din tîrlă înseamnă să le dai drumul. "Și oile cărora li se dădea drumul odată cu răsăritul soarelui / Auzeau flăcăii strigînd și-și simțeau libertatea cîștigată", scrie John Clare ("Mai mult decît atît" 27-28). "Steaua care poartă noroc stînei ciobanului" (Milton, *Comus* 93) este Luceafărul-de-Seară (Vesper sau Hesperus), numit "Steaua Ciobanului" în "Oda serii" 21 a lui Collins și în *Plimbarea de seară* 280 a lui Wordsworth, în timp ce "steaua care îi spune ciobanului să-și scoată oile la păscut" (Shakespeare, *Măsură pentru măsură* 4.2.203, traducere de Leon D. Levițchi) este Luceafărul-de-Dimineață (sau Phosphorus). (*Vezi* **Stea.**)

Vechiul Testament e plin de metafore ale oii. "Iată, văd pe toți

israeliții împrăștiați prin munți, ca oile ce n-au păstor" (III Regi 22.17). "Toți umblam rătăciți ca niște oi" (Isaia 53.6). "Poporul Meu a fost ca oile cele pierdute; păstorii lor le-au abătut din cale" (Ieremia 50.6). Dar Psalmul 22 ne amintește că "Domnul mă paște și nimic nu-mi va lipsi. / La loc de pășune, acolo m-a sălășluit" (1-2), în timp ce Psalmul 79 începe: "Cel ce paști pe Israel, ia aminte! Cel ce povățuiești ca pe o oaie pe Iosif".

Noul Testament îl face pe Iisus Hristos păstorul lui Israel. "Eu sînt păstorul cel bun. Păstorul cel bun își pune sufletul pentru oile sale", spre deosebire de "cel plătit" care fuge la vederea unui lup (Ioan 10.11-16); "Oile Mele ascultă de glasul Meu și eu le cunosc pe ele, și ele vin după Mine" (10.27). Hristos nu este trimis "decît către oile pierdute ale casei lui Israel" (Matei 15.24), și spune o parabolă a păstorului care își lasă cele nouăzeci și nouă de oi ca s-o găsească pe aceea dintr-o sută care s-a pierdut (Luca 15.4-7). Într-una dintre aparițiile lui de după Înviere, Iisus îi spune lui Simon-Petru: "Paște mielușeii Mei" (21.15-17): discipolii lui trebuie să devină păstorii turmei primejduite a creștinilor.

Această metaforă se păstrează în Bisericile creștine astăzi. Creștinii sînt o turmă sau o enorie (de la latinescul *grex*, "turmă"), preotul lor poate fi numit păstor (de la latinescul *pastor*), iar dacă au un episcop, acesta poate purta o cîrjă de păstor. "Poate că folosirea acestei convenții speciale", scrie Northrop Frye (*Anatomia criticii* 143), "se datorește faptului că, fiind proaste, ataşate, gregare și ușor de pus pe goană, societățile formate de oi sînt foarte asemănătoare cu cele ale oamenilor". Dar Dante are o meditație mai profundă asupra caracterului asemănător cu acela al oilor al adevăratului creștin, într-o minunată comparație: "Cum ies din stînă blîndele mioa:é, / Doar una-ntîi, apoi a doua-n vreme / Cît celelalte, încă temătoare, // Una în alta stau ca niște gheme, / Pornind pe urmă parcă-ademenite / De cea dintîi și fără-a se mai teme, // Astfel și-acele duhuri fericite, / Spre noi acum cu pași mai largi porniră, / Cu ochi plecați și fețele smerite" (*Purgatoriul* 3.79-87, traducere de George Buznea). El numește și Baptisteriul lui San Giovanni (Sfîntul Ioan), și cetatea Florenței o "stînă" (*ovile*) (*Paradisul* 16.25, 25.5-6, traducere de Eta Boeriu).

Denunțarea de către Hristos a păstorilor "plătiți" continuă și la Dante: el îl numește pe Clement V un păstor "fără-de-lege" (*Infernul* 19.83), de exemplu, și într-o variantă a lupului în blană de oaie îi denunță pe acești "lupi flămînzi în straie de păstori" (*Paradisul* 27.55-56; cf. 9.132, traducere de Eta Boeriu). Milton, în *Lycidas*, îl face pe Sfîntul Petru să-i denunțe pe falșii păstori care "se strecoară / În stînă, ascultînd al burții ghes"; ei sînt "Guri oarbe, nu păstori!

Nu ştiu măcar / Să ţină-n mînă caţa" şi-şi lasă oile flămînde, lovite de boală şi pradă lupului (113-29, traducere de Petre Solomon).

Regii au fost numiţi "păstorii poporului" în multe culturi, de la vechiul Egipt încoace. În poemul epic babilonian al lui Ghilgameş, regele Ghilgameş este "Păstorul lui Uruk". "Păstorul poporului" e un epitet frecvent pentru Agamemnon în *Iliada* lui Homer. Tot în *Iliada* există o comparaţie ciudat de frapantă ce asemuieşte armata troiană care cere lupta cu o turmă de mioare umflate de lapte behăind fără încetare atunci cînd îşi aud mieii (4.333-35).

Tradiţia clasică a poeziei pastorale, sugerată la Homer, dar considerată, în general, ca datînd de la Teocrit, din secolul al treilea î.Hr., se bazează pe o versiune idealizată şi simplificată a vieţii ciobanilor şi păstorilor de capre. Literatura pastorală nu mai este populară, dar, vreme de mai bine de două mii de ani, cei mai mari poeţi, dramaturgi şi chiar romancieri au folosit modul pastoral pentru elegie, comedie, tragedie, roman şi satiră. Două din piesele lui Shakespeare, de exemplu, sînt pastorale: *Cum vă place* şi *Poveste de iarnă*. Această tradiţie clasică se poate îmbina cu aceea creştină, aşa cum se întîmplă în pasajul din *Lycidas*, elegia pastorală a lui Milton, din care tocmai am citat.

O altă metaforă din Noul Testament se îmbină, stînjenitor, cu aceea a păstorului: Iisus ca Miel. În Ieşirea 12, Dumnezeu instituie ceremonia Paştelui (în ebraică, *pesach*), care cere fiecărei familii să sacrifice un miel: "Mielul să vă fie de un an, parte bărbătească şi fără meteahnă" (5). Cina cea de Taină a fost masa (*seder*) primei nopţi a Paştelui, iar Răstignirea a părut, după aceea, sacrificiul unui miel omenesc pentru mîntuirea casei sale. Sfîntul Ioan Botezătorul anticipează evenimentele Paştelui atunci cînd Îl întîmpină pe Iisus spunînd: "Iată Mielul lui Dumnezeu [în greacă, *ho amnos tou theou*, în latină, *agnus dei*], Cel ce ridică păcatul lumii" (Ioan 1.29). Sfîntul Ioan Teologul îl numeşte în mod constant pe Hristos Mielul (în greacă, *to arnion*) în viziunea sa asupra Celei de-a doua Veniri. Credincioşii "şi-au spălat veşmintele lor şi le-au făcut albe în sîngele Mielului" (Apocalipsa 7.14) şi sînt chemaţi la "cina nunţii Mielului" (19.9). "Miel", în Apocalipsă, devine un nume sau un titlu care-şi pierde legătura cu mieii adevăraţi: Sfîntul Ioan Teologul vorbeşte chiar, în mod absurd, de "mînia Mielului" (6.16).

Oile erau sacrificate regulat şi în cultura greacă şi latină. Berbecul era oferit în mod special Afroditei. De cîteva ori în cele două poeme epice ale lui Homer sînt sacrificaţi mieii.

Duşmanul tradiţional al oilor, şi în special al mieilor, este lupul. "Pînă cînd lupul şi mielul vor fi laolaltă" pare să fi fost un

echivalent grecesc al lui "niciodată" (Aristofan, *Pacea* 1076). Dar Isaia îşi imaginează, în chip memorabil, o vreme cînd ţara revine în graţia Domnului: "Lupul va locui laolaltă cu mielul şi leopardul se va culca lîngă căprioară; şi viţelul şi puiul de leu vor mînca împreună şi un copil îi va paşte" (11.6). Să laşi pe cineva în urmă "ca pe o oaie printre lupi" era, de asemenea, proverbial la greci (de exemplu, Herodot 4.149). "Primejdios pentru stîne e lupul" este comentariul succint, chiar dacă evident, al lui Vergilius (*Egloge* 3.80). Cassius al lui Shakespeare comentează astfel tirania lui Iuliu Cezar: "N-ar fi el lup de n-ar vedea romanii / Că sînt ca nişte oi" (1.3.104-05, traducere de Tudor Vianu). Întrebuinţarea de către Iisus a metaforei pentru discipolii lui, "Iată Eu vă trimit pe voi ca pe nişte oi în mijlocul lupilor" (Matei 10.16), a avut o îndelungată influenţă, mai ales în romanul lui Silone *Pîine şi vin*. (*Vezi* **Lup.**) Aşa este şi profeţia lui Iisus despre Judecata de Apoi, cînd Fiul Omului va împărţi neamurile "precum desparte păstorul oile de capre. / Şi va pune oile de-a dreapta Sa, iar caprele de-a stînga"; oile vor fi mîntuite, iar caprele osîndite (Matei 25.32-33).

În poezia engleză, adjective ca "nevinovat", "blînd" şi "modest" s-au alătura "oilor" şi "mieilor" – de exemplu, "oaia / Nevinovată" în *Henric al VI-lea, Partea a III-a* 5.6.8 (traducere de Barbu Solacolu) a lui Shakespeare şi "Rasă nevinovată" în "Vara" 388 a lui Thomson –, dar un adjectiv care s-a schimbat de atunci era cîndva epitetul distinctiv: "nătîng". În sensul cel mai vechi înseamnă "binecuvîntat" sau "preafericit" (cf. cuvîntul din germana modernă selig, "binecuvîntat") şi, prin extensie, "nevinovat", "inocent" şi "modest", apoi "demn de milă" şi "neajutorat". Este epitetul perfect pentru creştini, şi, de aici, pentru oi. Spenser are "oaie/nevinovată – miel/nevinovat" de aproape zece ori, iar "păstor nevinovat" de două ori. La Shakespeare, auzim de "păstorul ce-şi priveşte turma" (*Henric al VI-lea, Partea a III-a* 2.5.43, traducere de Barbu Solacolu) şi de "sărmanul miel" (*Venus şi Adonis* 1098, *Necinstirea Lucreţiei* 167, traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu). Expresia era atît de bine stabilită în epoca lui Shakespeare, încît personajele lui comice pot face jocuri de cuvinte pe seama ei: "Cînd oaia-i cu năravi, se răzleţeşte, / Dacă păstorul n-o mustruluieşte" (*Cei doi tineri din Verona* 1.1.81, traducere de Mihnea Gheorghiu). Milton îşi imaginează încrezătorii păstori ai primului Crăciun: "Poate că iubirile lor sau, dacă nu, oile lor / Era tot ce le frămînta gîndurile proaste" ("Naşterea Domnului" 91-92). Termenul a rămas în uz pe parcursul secolului al nouăsprezecelea, deşi cu o conotaţie arhaică, ca în elegia pastorală "Thyrsis" (45) a lui Matthew Arnorld.

Ocean *vezi* **Mare**

Ochi Cea mai importantă şi expresivă dintre trăsăturile faciale, ca şi organele vederii, ochii apar în literatură mai des decît orice altă parte a trupului. Aparițiile lor sînt mai des literale sau metonimice (de exemplu, "în ochii lor" înseamnă "în vederea lor"), mai ales în poezia de dragoste, unde, vreme de secole, a domnit convenția că dragostea pătrunde prin ochii iubitului, foarte adesea pentru că (acum, în sens metaforic) ochii celui drag "aruncau" o privire ucigaşă sau înflăcărată. "Acei ochi ai tăi s-au lăsat ademeniți în adîncul inimii mele", spune un personaj din Apuleius, "şi aprind în măduva mea cele mai pătimaşe flăcări" (*Metamorfoze* 10.3). Guillaume de Lorris descrie zeul dragostei ca lovindu-l "prin ochi şi în inimă" (*Romanul trandafirului* 1692). Petrarca ne spune cum "Nici scut n-aveam s-o-nfrunt şi nici tărie; / îşi făuri Iubirea trecătoare / prin ochii mei ce-s vad durerii toate" (*Rime* 3, traducere de Eta Boeriu). Astrophil al lui Sidney e plin de laudă pentru ochii Stellei – capodopera Naturii (7), unde străluceşte Cupidon (12), care fac săgeți infinite pentru Cupidon între arcuri (sprîncene) (17), ale căror raze sînt bucurii (42) şi aşa mai departe. După secole de la această imagine, tot ce ştim ca adevăr, după cum afirmă Yeats în al său "Cîntec de beție", este că "De vinul se cere la gură, Iubirea din ochi se adapă" (traducere de Aurel Covaci). Ochii sînt atît de sensibili, încît Puck, în *Visul unei nopți de vară*, poate aplica pe ei un elixir ca să-i facă pe posesorii lor să se îndrăgostească de prima creatură pe care o zăresc.

Ochii exprimă gîndul şi sentimentul. "Ochii tăi nu erau tăcuți", scrie Ovidiu (*Amores* 2.5.17); Medeea are "crima în ochi" (*Tristia* 2.526); "Ochii ei aruncau fulgere", spune Properțiu (4.8.55). Un războinic din Spenser aruncă "o privire înflăcărată de focul mîniei" (*Crăiasa zînelor* 1.5.10). Un personaj din Shakespeare care sonetizează spune frumos: "Retorica din ochii-ți m-a-ndemnat" (*Zadarnicele chinuri ale dragostei* 4.3.55, traducere de Ion Frunzetti şi Dan Grigorescu). Ochii nu numai că aruncă fulgere, ci şi exprimă toate anotimpurile, strălucind ca soarele, acoperindu-se de nori, plouînd cu lacrimi. Ei exprimă gelozia, dacă devin verzi – Shakespeare are "gelozia chiar, cu ochi verzui" (*Negustătorul din Veneția* 3.2.110, traducere de Petre Solomon) (vezi alte exemple la **Verde**) – sau, dacă devin "răscolitori", cuvîntul neobişnuit al lui Spenser: capra lui Lichery are "ochii albi (semn de gelozie" (*Crăiasa zînelor* 1.4.24); privind chiorîş, cu "ochi turbați", poate să aibă o retorică similară (*Crăiasa zînelor* 3.1.41). Disprețul față de moarte aruncă "o privire rece" în "Under Ben Bulben" al lui Yeats.

Platon scrie despre "ochiul sufletesc" (*Republica* 533d; cf. 527e, traducere de Andrei Cornea), iar Aristotel foloseşte expresia pentru a defini "inteligenţa" (*Etica nicomahică* 1144a30). Ovidiu spune despre Pitagora că "ochiul lui interior a explorat / Lucruri pe care natura le ţinea ascunse de privirea muritorilor" (*Metamorfoze* 15.63-64). Hamlet şi Horaţio folosesc, fiecare, expresia "ochiul minţii" (1.2.185, 1.1.115, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Leviţchi); "prin văzul inimii, stafia / Făpturii tale ochiul mi-l vrăjeşte" (*Sonete* 27, traducere de Ion Frunzetti; cf. 113).

Orbirea, atunci, prevesteşte, uneori, înţelepciunea sau vederea interioară. Despre Homer se pune că a fost orb, iar orbul Milton îl invocă pe el şi pe alţii ca predecesori ai lui: "Pe Maeonides-orbul, pe Thamyris / Cel orb; nici pe Tiresias nu-l uit,Ori pe Phineus, vechi profeţi cu toţii" (*Paradisul pierdut* 3.35-56, traducere de Aurel Covaci). Oedip, celebru pentru perspicacitatea sa, îl sfidează pe orbul Tiresias, dar, atunci cînd află că prezicătorul a avut dreptate, Oedip îşi smulge ochii. Lear e orb din punct de vedere spiritual, dar Gloucester e cel ai cărui ochi, în intriga paralelă, sînt stinşi.

Ochii sînt în centrul atenţiei în povestirea lui Hoffmann "Moş Ene": un bărbat despre care se presupune că e Moş Ene, care pune nisip în ochii unui copil, ca să-l facă să doarmă, e în realitate un vrăjitor rău, care cere ochii copilului; mai tîrziu, el se întoarce ca vînzător de telescoape şi are dibăcia de a construi un automat veridic ai cărui ochi falşi par să vorbească.

Despre soare, lună şi, din cînd în cînd, despre stele se presupune că sînt sau au ochi: vezi **Soare, Lună**. Dante numeşte insula Delos locul unde s-au născut "cei doi ochi ai cerului", adică Apollo şi Artemis/Diana, soarele şi luna (*Purgatoriul* 20.132, traducere de George Buznea).

Oglindă

Simbolismul oglinzilor depinde nu numai de ceea ce produce reflecţia — natura, Dumnezeu, o carte, drama —, ci şi de ce vede cineva în ele — pe sine, adevărul, idealul, iluzia.

Din vremurile romane, oglinzile adevărate erau instrumente ale vanităţii sau "narcisismului", şi curînd au ajuns să simbolizeze asta. Mitul lui Narcis, într-adevăr, reprezintă prima mare poveste despre oglindă, spusă pe larg de către Ovidiu (*Metamorfoze* 3.339-510). În *Amores*, Ovidiu îşi aminteşte de o fată înfumurată care şi-a distrus părul ondulîndu-şi-l mereu cu fierul; acum "stai în faţa oglinzii cu mîna mîhnită" (1.14.36). Petrarca numeşte oglinda Laurei "duşmanul meu", pentru că l-a gonit, şi el o avertizează să-şi amintească de Narcis şi de soarta acestuia (*Rime* 45); în sonetul

următor, el dă vina pentru starea lui groaznică pe "ucigașele oglinzi / pe care le-ai istovit uitîndu-te încîntată la tine" (46). Mîndra Lucifera a lui Spenser "ținea o oglindă strălucitoare, / În care chipul ei și-l vedea mereu frumos, / Și în dragostea de sine găsea încîntări" (*Crăiasa zînelor* 1.4.10).

Dar am putea profita urmărindu-i pe alții ca pe niște oglinzi potențiale. un personaj din Terențiu îi spune unui prieten "să privească viețile celorlalți oameni ca în oglindă" (*Adelphoe* 415-16). Anumiți oameni sînt modele sau idealuri și servesc drept oglinzi pentru oricine. "Oglinda lui X" a devenit o expresie comună pe vremea lui Chaucer. La Chaucer, iubitul cuiva este "oglinda chipoșeniei" (*Troilus și Cresida* 2.842); Shakespeare are "icoana regilor creștini" (*Henric al V-lea* 2, Prolog 6, traducere de Ion Vinea), "oglinda tuturor războinicilor" (*Henric al VI-lea, Partea I* 1.4.74, traducere de Barbu Solacolu), "Oglinda măreției" (*Henric al VIII-lea* 2.1.53, traducere de Dan Grigorescu), în timp ce Ofelia îl numește pe Hamlet "Oglindă gustului ales, tipar / Al bunei-cuviințe" (*Hamlet* 3.1.153, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi); Waller îl numește pe Ben Jonson "Oglinda Poeților" ("Despre Ben Jonson").

Prin extensie, o carte poate fi o oglindă. Jean de Meun spune că al său *Roman al trandafirului* ar putea fi numit o *Oglindă a îndrăgostiților*, "pentru că vor căpăta mari beneficii din carte în favoarea lor" (10620-22). Sute de cărți, de fapt, au fost intitulate *Oglinda lui X* sau *Oglindă pentru Y*, începînd cu *Speculum* al lui Augustin; au existat oglinzi ale lumii, ale credinței, ale astronomiei, ale alchimiei, ale păcatului, ale nebunilor, ale beției și pentru magistrați, toate gîndite să instruiască și să admonesteze.

Ideea antică, potrivit căreia artele imită natura sau lumea, conduce uneori la o analogie cu o oglindă, ca la Platon, *Republica* 596-e. Donatus îi atribuia lui Cicero părerea că o comedie este o "oglindă a uzanțelor" (*Commentum Terenti* 1.22). Skelton se referă la propria lui piesă, *Splendoarea*: "O oglindă curățată este acest interludiu, / Această nestatornicie a vieții în a zări și a vedea" (2524-25). Marlowe își invită auditoriul "să-și vadă doar imaginea în această oglindă tragică" (*Tamburlaine, Partea I*, Prolog 7). Discursul lui Hamlet asupra actoriei este, pe drept cuvînt, celebru: scopul teatrului este "să-i țină lumii oglinda în față, ca să zic așa; să-i arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scîrbă propriul său chip, și vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor" (3.2.21-24). La scurt timp după ce Don Quijote asemuiește o piesă cu o oglindă (2.12), el îl întîlnește pe Cavalerul Oglinzilor, trimis de prietenii săi să-l înfrîngă și să-l aducă acasă (2.15). Oglinda a devenit o analogie

comună în teoria estetică neoclasică, potrivit căreia arta imită realitatea, dar chiar după ce a apărut analogia romantică a lămpii sau fîntînii, oglinda putea fi, totuşi, invocată (cu o diferenţă); ca la Shelley: "Istorisirea unor fapte concrete este ca o oglindă ce întunecă şi schimonoseşte ceea ce ar putea fi frumos; poezia e o oglindă care schimbă în frumuseţe ceea ce este schimonosit" (*În apărarea poeziei*, traducere de Petre Solomon). Odată cu apariţia realismului, oglinda şi-a asumat din nou un rol central; ca la Stendhal: "un roman e o oglindă purtată de-a lungul unei şosele. Uneori îţi aduce în vedere cerul de azur; alteori, noroiul din băltoacele de pe marginea drumului" (*Roşu şi negru* 2.19).

Numeroase romane cavalereşti şi poveşti cu zîne au oglinzi magice. Merlin al lui Spenser are o "oglindă într-adevăr miraculoasă" care putea arăta orice de pe lume (*Crăiasa zînelor* 3.2.18); aventura lui Britomart începe atunci cînd îl vede pe Artegall în "oglinda lui Venus" (3.1.8). Oglinda mamei vitrege a Albei-ca-Zăpada este şi un mijloc magic, şi un instrument lumesc al vanităţii. Alice a lui Lewis Carroll începe o poveste păşind *Prin oglindă. Portretul lui Dorian Gray* al lui Wilde este despre tablou ca "cea mai magică dintre oglinzi" (Cap. 8, traducere de D. Mazilu): ea revelează degradarea interioară a obiectului ei.

Omidă Omida apare în Vechiul Testament ca o plagă ce devorează recoltele; ea e inclusă alături de "boală molipsitoare, vînt dogoritor, pălitură, lăcustă" (I Regi 8.37, II Paralipomena 6.28) şi asociată cu lăcusta ca una din plăgile Egiptului (Psalmii 78.51, 104.33). Ieremia profeţeşte că Babilonul va fi plin de oameni "ca de omizi" (51.14, 27).

Denumirea englezească pentru ele derivă, probabil, din cuvîntul francez vechi *cate-pelose* ("pisică păroasă"), dar a fost considerat ca fiind compus cu "piller", însemnînd "prădător": larvele pradă cîmpurile şi grădinile. Ca paraziţi, ele au devenit simboluri ale lingeblidelor şi dependenţilor sociali. Bolingbroke al lui Shakespeare îi denumeşte aşa pe prietenii regelui Richard, "Bushy, Bagot şi ai lor, / Aceste coropişniţi ale ţării, / Pe care m-am jurat să le zdrobesc" (*Richard al II-lea* 2.3.164-66, traducere de Mihnea Gheorghiu). Jack Cade şi răzvrătiţii lui sînt mai radicali: "Toţi oamenii de lege, / Curtenii, cărturarii, gentilomii / Sunt pentru ei doar trădătoare-omizi / Şi vor, nebuni, pe toţi să-i căsăpească" (*Henric VI, Partea a doua* 4.4.36-37, traducere de Barbu Solacolu). Blake dezvoltă această imagistică populistă în atacul lui împotriva clerului. "Aşa cum omida îşi alege cele mai frumoase frunze ca să-şi depună ouăle, şi preotul îşi aruncă blestemul asupra celor mai frumoase bucurii" (*Căsătoria Raiului cu Iadul* 9); în relatarea lui despre arborele credinţei sau

misterului, Blake îi vizează pe preoți atunci cînd scrie: "Iar Omida și Fluturele / Se hrănesc din Taină" ("Human Abstract").

În stilul poetic englez, "vierme" servește uneori pentru "omidă". Viermele care roade (numit, uneori, pur și simplu "rozătorul") este, de fapt, o omidă, de exemplu. Pierderea lui Lycidas, spune Milton, este "Ca gerul pentru gingașele flori, / Cînd a mijit gherghina" ("Lycidas" 45, traducere de Petre Solomon). "Viermele invizibil" al lui Blake, care distruge trandafirul, reprezintă aceeași creatură ("Sick Rose"). Un anumit tip de insectă capabilă de metamorfoză trebuie să fie insecta despre care Byron afirmă că: "Acesta-i templul în care zeiască / Putere sta, dar prind și viermi să-l părăsească?" (*Pelerinajul lui Childe Harold* 2.44-45, traducere de Aurel Covaci).

Vezi **Fluture, Vierme.**

Ore *vezi* **Anotimpuri**

Orele zilei *vezi* **Zi, Zori, Răsărit și apus, Soare**

Ouroboros *vezi* **Șarpe**

P

Palmier (finic) Palmierii sînt obișnuiți în ținuturile biblice, iar curmalul, în particular, e foarte prețuit pentru numeroasele produse folositoare, numai că ei nu se găseau prea frecvent în antica Grecie sau Romă. Cuvîntul grecesc pentru palmier, phoinix, indică o origine feniciană, în timp ce Vergilius se referă la *Idumaeas ... palmas* (*Georgice* 3.12), ca și cum ei ar fi provenit din Edom.

Cu toate acestea, Homer îl pune pe Ulise să se refere la unul în curtenitoarele lui remarce la adresa tinerei Nausicaa: "Privindu-te, uimirea mă cuprinde. / În Delos doar văzui așa un lujer / De finic care fraged răsărise / Pe lîng-altarul zeului Apollon" (*Odiseea* 6.161-63, traducere de George Murnu). Acesta ar putea fi palmierul sacru al delianului Apollo, cel pe care Euripide îl numește *protogonos* sau "primul-născut" (*Hecuba* 458), cu excepția faptului că Homer îl face "fraged" ca să se potrivească lui Nausicaa. (*Imnul* homeric *către Apollo* povestește cum Leto l-a născut pe Apollo în timp ce se ținea de copac.) Comparația lui Ulise e o versiune mai

discretă a comparației din Cîntarea Cîntărilor: "Ca finicul ești de zveltă și sînii tăi par struguri atîrnați în vie" (7.7). (Strugurii nu există în textul ebraic; ciorchinii sînt, cu siguranță, de curmale.) Cuvîntul ebraic pentru palmier, tamar, a fost și a rămas un nume de fată obișnuit.

Cuvîntul "palmier" (în latină, *palma*) este același ca și pentru palma mîinii: pentru antici, copacul semăna cu mîna, crengile sau ramurile arătînd ca degetele.

În Psalmul 91.12, ni se spune că "Dreptul ca finicul va înflori". Hamlet face aluzie la acest verset atunci cînd rescrie mesajul danez pentru Anglia, sperînd: "Cum dragostea-ntre ei poate-nflori / Asemeni palmierului" (5.2.40, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi), iar un personaj din *Timon din Atena* îl invocă atunci cînd spune: "Ai să-l vezi iarăși la Atena încununat cu lauri, laolaltă cu cei mai sus-puși" (*Timon din Atena* 5.1.10-11, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi).

În jurul anului 400 î.Hr., frunza de palmier a fost introdusă în Grecia ca simbol al victoriei în concursurile atletice. O referință timpurie este Aristotel pentru "cel care cîștigă frunza de palmier" într-un joc atletic (*Magna Moralia* 1196a36), dar nu e menționată prea mult în literatura greacă. După Tit Liviu (10.47.3), ea a fost introdusă în cultura romană în anul 293 î.Hr., iar în literatura latină a devenit repede un loc comun. Horațiu își începe prima odă menționînd cursele de care de luptă și frunza de palmier a învingătorilor (1.1.5), deși preferă iedera poeților lirici. În prologurile lor, atît Terențiu, cît și Plaut se referă la frunza de palmier ca premiu pentru cîștigătorii concursurilor de dramă (*Phormio* 17, *Amphitryon* 69). Plutarh observă că frunza de palmier e un premiu potrivit pentru atleți pentru că, printre altele, atît copacul, cît și atletul victorios sînt rezistenți și elastici (*Moralia* 724e). Apuleius povestește despre un bărbat care a luptat în multe bătălii și a cîștigat "multe frunze de palmier ale victoriei" (*Metamorfoze* 10.25). În lista sa de copaci, Chaucer are "Palm al izbînzii" (*Divanul păsărilor* 182, traducere de Dan Duțescu). "A purta frunza de palmier" devine sinonim cu "a fi victorios", așa cum se întîmplă de două ori în piesele romane ale lui Shakespeare (*Iuliu Cezar* 1.2.131, *Coriolan* 5.3.117), deși e mai degrabă pentru victoria militară decît pentru jocul atletic. Horațio pare să născocească un nou cuvînt atunci cînd vorbește de timpul "Cînd Roma era-n floare" (*Hamlet* 1.1.113, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi), sugerînd atît "triumfătoare", cît și "înfloritoare". Wilde se referă la "vremurile de glorie ale Teatrului Elizabetan" (*Portretul lui Dorian Gray* cap. 4, traducere de D. Mazilu).

Noul Testament reflectă simbolismul clasic al frunzei de palmier. Atunci cînd Hristos intră în Ierusalim, mulţi oameni iau ramuri de palmier (finic) şi strigă: "Osana! Binecuvîntat este Cel ce vine întru numele Domnului, Împăratul lui Israel" (Ioan 12.13), o ceremonie reprodusă în biserici în Duminica Ramurilor de Palmier (a Floriilor, *n.t.*). După Sfîntul Ioan Teologul, cei care sînt "pecetluiţi" sau mîntuiţi vor sta înaintea Mielului "îmbrăcaţi în veşminte albe şi avînd în mînă ramuri de finic" (Apocalipsa 7.9). Acelea sînt "Spiritele drepte care poartă victorioasele frunze de palmier" în "În faţa unei muzici solemne" (14) a lui Milton. De aceea, frunza de palmier a devenit "frunza de palmier a martirajului" (Chaucer, *Povestirea celei de-a doua maici* 240), simbolul victoriei credinciosului creştin asupra torturii şi morţii.

Un pelerin care a mers la Ierusalim era numit "hagiu" pentru că aducea cu el o frunză de palmier din Ţara Sfîntă; ulterior, orice pelerin putea fi numit hagiu: Chaucer îi numeşte aşa pe cei care merg la Canterbury (*Povestirile din Canterbury*, Prologul 13). Palmierul, "un domn sobru şi înţelept", e un personaj important în Cîntul al doilea din *Crăiasa zînelor* a lui Spenser (introdus în 2.1.7). La balul din casa lui Capulet, Romeo şi Julieta fac elegante jocuri de cuvinte cu "pelerin", în timp ce dansează: "Pelerinii, dacă vor, / Pot strînge-n palme mîinile divine. / Strînsoarea asta e sărutul lor" (1.5.99-100, traducere de Virgil Teodorescu).

Pansea "Pansea" este denumirea obişnuită pentru un tip de violetă (*viola tricolor*), mai ales pentru varietăţile hibridizate din grădini. Numele vine de la francezul *pensée*, "gînd"; în spaniolă e numită *pensamiento*, în italiană, *viola del pensiero*. Ofelia îi reflectă etimologia atunci cînd spune: "Acestea sînt pansele – pentru gînduri de dragoste" (*Hamlet* 4.5.176, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Leviţchi). Caracterul meditativ atrage adesea după sine, bineînţeles, amintirile, aşa că Wordsworth alege floarea potrivită, "Din ierbi, o violetă", ca s-o întrebe: "Unde-a zburat sclipinda fantezie? / Azi nimbul, visul unde pot să fie?", visul de cînd era copil ("Odă semnelor nemuririi" 54 şi următoarele, traducere de Tudor Dorin). Atunci cînd Shelley îi sfătuieşte pe revoluţionarii spanioli să-şi învingă nu numai duşmanii, ci şi propria dorinţă de răzbunare, el le spune să-şi lege frunţile cu "cununi de iederi, de cetini, de flori", dar nu cu pansele: "Aţi pătimit: amintirea voastră, de-aceea, e vie!" ("Odă" 30, 35, traducere de Petre Solomon).

Lawrence oferă un "buchet de pansele" în cartea sa de poeme numită *Pansele*: "Aceste poeme sînt numite *Pansele* pentru că ele sînt mai mult decît orice altceva *Pensées*" ("Introducere").

Viola tricolor e adesea numită, cu conotaţii întru cîtva diferite, "uşurarea inimii".

Panteră *vezi* Leopard

Pardos *vezi* Leopard

Pasăre Simbolismul păsărilor este, uneori, metonimic ca origine, ca atunci cînd ciocîrliile reprezintă zorii, iar privighetorile noaptea, sau rîndunelele şi cucii simbolizează venirea primăverii, pentru că păsările sînt legate de aceste fenomene. Mai des el este metaforic, ca atunci cînd cucii semnifică încornorarea sau privighetorile şi lebedele îi simbolizează pe poeţi, pentru că păsările li se aseamănă. Claude Lévi-Strauss susţine că "Păsărilor li se dau nume mici umane" (de ex., Polly, Robin, Bob) "pentru că li se îngăduie să se asemene oamenilor din chiar motivul că sînt atît de diferite... ele formează o comunitate care este independentă de aceea a noastră, dar, tocmai datorită independenţei ei, ne apare ca o altă societate, omoloagă aceleia în care trăim: păsările iubesc libertatea; îşi construiesc singure case în care duc o viaţă de familie şi îşi hrănesc puii; se angajează adesea în relaţii sociale cu alţi membri ai speciilor lor; şi comunică cu aceştia prin mijloace acustice care amintesc de limbajul articulat. Prin urmare, toate aceste lucruri obiective ne fac să ne gîndim la lumea păsărilor ca la o societate omenească metaforică". Prin contrast, cîinilor, fiind domesticiţi şi, de aceea, metonimici cu viaţa omenească, li se dau, de obicei, nume speciale de cîini (Fido, Rover, Flush), ca să fie deosebiţi. (Vezi *Gîndirea sălbatică* 204-05.) Cel puţin de la *Păsările* lui Aristofan, literatura occidentală e plină de comunităţi metaforice de păsări; o variantă alegorică obişnuită în Evul Mediu era conclavul de păsări, ca în *Divanul păsărilor* al lui Chaucer.

Pentru că pot zbura şi par să lege cerul de pămînt şi de mare, păsările se aseamănă şi cu zeii, astfel încît anticii considerau adesea păsările fie întrupări ale zeilor, fie mesageri ai acestora. În *Odiseea* lui Homer, Atena e deghizată în "pasăre" (1.320), vultur (3.372) şi rîndunică (22.240); Hermes în pescăruş sau rîndunică de mare (5.51); Leucoteea în scufundar sau gîscă de mare (5.450, traducere de George Murnu). Zeus e deghizat în lebădă în celebra coborîre la Leda. Mai mult decît atît, mulţi zei au păsări heraldice sau familiare: Zeus vulturul, Atena bufniţa, Apolo lebăda sau corbul, Afrodita porumbelul şi aşa mai departe. În mitul creştin, un porumbel ceresc a umplut-o pe Maria cu Sfîntul Duh; el este adesea descris ca

rostindu-i (Cuvîntul) în ureche. Ca mesageri ai zeilor, păsările vorbeau uneori prin felul în care zburau, şi aşa s-a născut arta imemorială a ghicitului în zborul păsărilor, unde un *auspex* (cuvînt latin, de la *aui*-"pasăre"+*spek*-"urmărire") hotăra dacă zborul era sau nu "de bun augur".

Homer şi alţi greci şi-au imaginat morţii din Hades asemeni păsărilor (*Odiseea* 11.605); uneori sufletele (*psychai*) sînt asemeni liliecilor (24.6-9); sau despre suflet (*thymos*) se spune să zboară (*Iliada* 16.469). Creştinii aseamănă renaşterea sufletului cu aceea a păsării Phoenix. Migraţiile păsărilor erau simţite ca fiind reapariţii ale morţilor, un gînd care stă în spatele "Corbului" lui Poe. În acelaşi timp, păsările par să aibă ele însele suflet, pe care şi-l revarsă atunci cînd cîntă. Thomson îşi imaginează că păsările primăvara, "drăgostindu-se cu perechile lor, / Îşi revarsă sufleţelele" ("Primăvara" 619-20), în vreme ce toamna stau "Lipsite de sufletele lor melodioase" ("Toamna" 979). Keats îi spune privighetorii lui: "Cînd al tău suflet preschimbat e-n harpă, / Cu negrăit extaz!" (57-58, traducere de Aurel Covaci). Hardy aude o pasăre într-o după-amiază de iarnă: ea "Preferase să-şi azvîrle sufletul / Peste întunericul care se lăsa" ("The Darkling Thrush" 23-24). O contribuţie la această interpretare poate fi întrebuinţarea cuvîntului "suflet" în unele dialecte ale englezei în sensul de plămîni de pasăre.

La Homer, o formulă frecventă este "cuvinte înaripate", ca şi cum vorbele zboară din gură asemeni păsărilor. Cînd Penelopa nu-i răspunde lui Telemah, "Ea nu rosti nici un cuvînt" (*Odiseea* 17.76, traducere de George Murnu). Platon îl face pe Socrate să compare mai degrabă în joacă mintea omului cu o colivie, iar lucrurile pe care le ştie cu păsările (*Theaitetos* 197c şi următoarele). Dacă vorbele pot zbura, la fel poate face şi un cîntec sau un poem. De unde cîntarea lui Milton "Tinzînd zbor nalt peste agonici munţi" (*Paradisul pierdut* 1.18, traducere de Aurel Covaci). De aici ne întoarcem la identificarea poeţilor cu păsările cîntătoare: poeţii cîntă ca păsările, iar uneori ei sau cîntecele lor îşi iau zborul, transcendînd viaţa pămîntească. De aceea, ei reprezintă adesea libertatea sau eliberarea de lumea inferioară legată de gravitaţie.

O pasăre în colivie sau acoperită cu glugă (ca şoimul, *n.t.*) sau cu aripile tăiate poate simboliza orice persoană aflată în capcană sau exilată. Ovidiu în exil se aseamănă pe sine cu o privighetoare: "Privighetoarea-n cuşcă de-ar ţine-o mîini de zei, / Ea se va zbate pururi să zboare-n codrii ei!" (*Ponticele* 1.3.39-40, traducere de Eusebiu Camilar). Pasărea cu aripile tăiate din *Albatrosul* al lui Baudelaire reprezintă un poet. Pasărea poate simboliza, ca la Hopkins, sufletul dintr-un trup: "Ca o ciocîrlie îndrăzneaţă în faţa

vijeliilor, înghesuită în colivia ei, / Sălăşluieşte sufletul înălţător al omului în adăpostul lui de oase, în umilul lui adăpost" ("The Caged Skylark"). Poate avea o semnificaţie spirituală în sine, după cum afirmă Blake: "O pitulice-n colivie / Tot Firmamentul îl mînie" ("Prevestirile inocenţei", traducere de Tudor Dorin). Vezi şi "Şoimul" lui Keats. În particular, simbolizează viaţa încorsetată a unei femei într-o societate dominată de bărbaţi. Bătrîna din *Romanul trandafirului* al lui de Meun aseamănă femeile cu păsările închise în colivie care, oricît ar fi de bine tratate, caută întruna căile de a-şi cîştiga libertatea (13911-36). Spenser încearcă să-şi convingă iubita care se îndoieşte că, prin căsătorie, va cîştiga două libertăţi pierzînd una singură, aşa cum "drăguţa pasăre nu simte captivitatea / în colivia ei, ci cîntă şi se satură de hrană" (*Amoretti* 65). După cum formulează Mary Wollstonecraft, "Ţinute închise, pe atunci, în colivii ca stirpea înaripată, ele n-aveau altceva de făcut decît să-şi cureţe penele şi să umble cu falsă maiestate din stinghie în stinghie" (*Revendicarea drepturilor femeii*, cap. 4). În *Epipsychidion*, adresată unei tinere femei închise într-o mănăstire pînă la căsătorie, Shelley o numeşte "Biată pasăre captivă care, din strîmta-ţi colivie, / Reverşi aşa o muzică încît ea ar putea domoli / Asprele inimi ale celor care te-au închis, / Dacă n-ar fi surzi la orice melodie dulce" (5-8). În *Aurora Leigh*, E.B.Browning descrie o femeie care "a trăit / Un fel de viaţă de pasăre de colivie, născută într-o colivie, / Socotind că a sări din vergea în vergea / Era faptă şi bucurie destulă pentr-o pasăre " (1.304-07).

Poemul lui P.L.Dunbar, "Simpatie", care tratează la modul implicit despre oprimarea negrilor americani, se încheie astfel: "Ştiu de ce cîntă păsările închise în colivie!"

Uciderea unei păsări poate fi un mare păcat, precum pare a fi în "Povestea bătrînului marinar" a lui Coleridge; sau poate simboliza moartea unei persoane, aşa cum raţa sălbatică din piesa lui Ibsen e legată de Hedvig, care se sinucide, sau aşa cum pescăruşul din piesa lui Cehov e asociat cu Nina, care e sedusă şi abandonată de bărbatul care a omorît pescăruşul.

Pentru catalogul păsărilor, vezi Aristofan, *Păsările*, passim; Chaucer, *Divanul păsărilor* 330-364; Skelton, *Phyllyp Sparowe* 395-570; Thomson, "Spring" 572-613.

Articole despre păsări în acest dicţionar: **Albatros, Cocoş, Cuc, Porumbel, Vultur, Gîscă, Şoim, Ciocîrlie, Privighetoare, Bufniţă, Păun, Pelican, Phoenix, Corb, Vrabie, Barză, Rîndunică, Lebădă, Ciocănitoare.**

Pasăre ateniană *vezi* **Privighetoare**

Pasăre de noapte *vezi* **Bufniţă**

Pasărea lui Zeus *vezi* **Vultur**

Pădure Pădurile erau considerate locuri periculoase într-un grad dificil de apreciat astăzi, cînd, pentru locuitorii oraşelor moderne, ele sînt locuri de retragere sau de joacă; poate că numai pădurile arctice sau junglele tropicale păstrează ceva din imensitatea şi stranietatea plină de teamă pe care o implicau cîndva. Pădurile sînt, în mod tradiţional, întunecate, labirintice şi pline de animale periculoase.

Literatura cea mai timpurie este uneori structurată pe contrastul dintre oraş şi sălbăticie. Poemul epic *Gilgameş*, de exemplu, se deplasează de la pereţii lui Uruk la pajiştile lui Enkidu şi, de acolo, la marea pădure de cedru a monstrului Humbaba. *Bachantele* lui Euripide fixează ordinea civică a Tebei, în persoana regelui Pentheus, în opoziţie cu muntele împădurit Cithaeron, unde menadele dansează pentru zeul străin Dionysos.

A fi "pierdut în pădure" sau "încă neieşit din pădure" rămîn expresii comune. Acolo îşi pierde cineva drumul sau cărarea, ceea ce, luat în sens alegoric, înseamnă să rătăceşti în greşeală sau păcat. Aşa se găseşte Dante într-o *selva oscura* sau pădure întunecată la începutul *Infernului*, iar Spenser îi trimite pe Cavalerul Rosacrucian şi pe Una în "pădurea rătăcitoare", bîrlogul Greşelii, unde copacii nu dau voie să intre luminii cerului (*Crăiasa zînelor* 1.1.713). Pelerinul lui Bunyan avansează prin "sălbăticia acestei lumi"; Shelley, urmîndu-i lui Dante, înaintează "Prin pădurea iernatică a vieţii noastre" (*Epipsychidion* 249). Personajul lui Hawthorne, "Young Goodman Brown", îşi părăseşte soţia, Faith, ca să meargă în pădure, unde are o experienţă care-i spulberă credinţa. Baza naturală a acestui simbolism e susţinută de ideea antică potrivit căreia "pădurea" (în greacă, *hyle*, în latină, *silva*) e o chestiune fundamentală, locul cel mai jos – de unde pedeapsa pentru sinucigaşi la Dante, care considera trupurile lor doar ca materie, este să le închizi în ea sau să le transformi în copaci (*Infernul* 13).

Scriitorii romani au tratat moşiile de ţară ca pe nişte adăposturi fortifiante împotriva corupţiei şi meschinăriei vieţii urbane, dar acele moşii nu erau, înainte de toate, păduri, care rămîneau ameninţătoare. Shakespeare, în mai multe piese, foloseşte lumea naturală – pădurea Atenei, în *Visul unei nopţi de vară*, sau pădurea din Arden, în *Cum vă place* – ca locuri de inversare a relaţiilor

orașului și de restaurare a ordinii firești. Odată cu romantismul, se naște o nouă apreciere a sălbăticiei, mai ales a pădurilor, munților și țărmurilor de mare, uneori cu intensitate religioasă. Coleridge își amintește cum urmărea "fantezii sfinte" prin păduri neumblate și găsea acolo "Spiritul divinei Libertăți" ("Franța: O odă" 11, 21). Wordsworth afirmă: "Un imbold de la o pădure primăvara / Te poate învăța mai multe despre om; / Despre răul moral și despre bine / Decît o pot face toți înțelepții" ("Rolurile inversate" 21-24). În Germania, pădurea, mai ales Pădurea Neagră, a devenit un simbol nu numai al adevăratei naturaleți a vieții, dar și al "rădăcinilor" națiunii germane. Hoinarii și vînătorii abundă în poemele și povestirile perioadei. Poveștile Fraților Grimm se învîrt în jurul aventurilor în pădure; piticii și gnomii și alte creaturi ale pădurii cunosc și fac lucruri pe care oamenii de la oraș nu le pot face. Frații Grimm au publicat un jurnal numit *Vechile păduri germane*, în care legau pădurile de adevărata cultură germană.

În vremurile antice, mitul Arcadiei se opunea imaginii mai înspăimîntătoare și mai realiste a pădurii. În Cartea 8 a *Eneidei* lui Vergilius, Aeneas îi întîlnește pe arcadieni pe locul viitoarei Rome, și viața lor simplă de pădure simbolizează, poate, și rădăcinile naturale ale Romei, și ceea ce s-a pierdut odată cu construirea marii cetăți. O bună parte din literatura americană se ocupă de tema "pămîntului virgin", în care pătrund bravi exploratori (de obicei bărbați) și luptători, lăsînd civilizația în urmă; viața lor mai primitivă servește ca un standard în a judeca viața (de obicei feminină) a societății așezate; dar, uneori, există un sentiment că acea cucerire a sălbăticiei americane reprezintă o răpire a pămîntului și un măcel nedrept al "sălbaticilor" (cuvîntul vine, la urma urmei, de la latinescul silva) sau că a "prelua obiceiurile băștinașilor" este, în sine, fals sau periculos.

Vezi **Natură.**

Păianjen Majoritatea aparițiilor literare ale păianjenului au de-a face cu torsul și țesutul. Povestea grecească a fetei Arachne (cuvîntul grecesc pentru "păianjen") și concursul ei de țesut cu Atena sînt prezentate, în mod memorabil, de către Ovidiu (*Metamorfoze* 6.1-145). Cuvîntul "păianjen", de la *spithra* din vechea engleză, e din aceeași rădăcină cu "a toarce"; cuvîntul german pentru "păianjen" este *Spinne*. (Sursa grecescului *arachne* și a latinescului *araneus* este necunoscută.)

Pînzele de păianjen sînt, bineînțeles, un semn de neglijență sau de decădere (ca în Catullus 68.49), dar o întrebuințare interesantă a lor la Homer, cu acest sens – acolo unde Telemah întreabă dacă mama

lui s-a remăritat şi dacă patul lui Ulise stă gol, "Părăginit l-acopere pustiul / Păienjeniş" (*Odiseea* 16.35, traducere de George Murnu) – rezonează cu singura altă apariţie a cuvîntului, într-o comparaţie pentru plasa pe care Hefaistos o născoceşte ca să-şi prindă necredincioasa soţie, Afrodita, în pat cu Ares (8.280). Cu un grup similar de asociaţii, imaginea e folosită de corul din *Agamemnon* al lui Eschil, care se tînguieşte după mortul Agamemnon, "Sub pînză de-amarnic păianjen, / ... / Tu zaci", necredincioasa sa soţie Clitemnestra (1492, traducere de George Murnu). Ni se aminteşte că păianjenii ţes pînze ca să prindă insecte imprudente.

Pînzele de păianjen sînt folosite ca exemple de fineţe sau delicateţe, ca pentru iscusita plasă a lui Hefaistos sau pentru părul unei fete pe care o descrie Ovidiu (*Amores* 1.14.7-8). Spenser o face pe Clotho, Soarta, să arate "fire la fel de subţiri ca pînza păianjenilor" (*Crăiasa zînelor* 4.2.50).

Faptul că păianjenii îşi produc firele, scoţîndu-le din propriul lor abdomen, ca să facă ceea ce Shakespeare numeşte "El şi-a ţesut puterea ca paingul" (*Henric al VIII-lea* 1.1.63, traducere de Dan Grigorescu), a sugerat un contrast simbolic cu albina, care îşi adună materialele din multe surse. Bătălia cărţilor a lui Swift se centrează pe o dispută între păianjenul "modern", care-şi toarce cărţile din propriile măruntaie ("măruntaiele creierelor moderne"), şi "antica" albină, care colindă prin natură şi adună cunoaştere cu mare muncă; unul produce murdărie şi otravă, cealaltă miere şi ceară (*vezi* **Albină**). Modernul Walt Whitman, prin contrast, compară sufletul omenesc cu "Un tăcut păianjen răbdător" (titlul unui poem); păianjenul îşi lansează înainte filamentele în spaţiul vast din jurul lui, aşa cum trebuie să facă şi sufletul, "Pînă cînd firul pînzei pe care o întinzi se prinde de ceva".

Jonathan Edwards aduce un păianjen atîrnînd deasupra unui foc ca tip sau simbol al omului păcătos ("Păcătoşii din mîinile unui Dumnezeu mînios"). Robert Frost găseşte un păianjen alb pe o floare albă, ţinînd o molie albă moartă, ca pe ceva de alt tip, poate un exemplu al "intenţiei întunericului de a îngrozi" ("Intenţie").

După căsătoria Emmei Bovary, "plictiseala, păianjen tăcut, îşi ţesea pînza în umbra tuturor cotloanelor inimii sale" (Flaubert, *Madame Bovary*, cap. 7, traducere de Demostene Botez).

Pămînt *vezi* **Natură**

Păun Păunul (în greceşte, *taos*, în latină, *pavo*) e frapant prin marea lui coadă colorată, care se deschide ca un evantai; în timp ce merge

ţanţoş, în plină etalare, pasărea pare neobişnuit de mîndră. Nu este prea des menţionat în literatura greacă (a fost importat în regiunea mediteraneană din India), dar, în literatura latină, pasărea e dedicată Iunonei şi este o întruchipare a frumuseţii şi mîndriei: "pasărea Iunonei îşi desfăşoară penajul" (Ovidiu, *Amores* 2.6.55). O listă de superlative din *Metamorfoze* include "mai mîndră decît păunul" (13.801, traducere de David Popescu). Chaucer prezintă un personaj: "ca orişice păun, era mîndru şi vesel" (*Povestirea logofătului* 3926); Spenser descrie o imagine cu "Mai multe culori ţipătoare decît ale mîndrului păun / Purta pe fălosu-i penaj" (*Crăiasa zînelor* 3.11.47). Aşa cum porumbeii sau lebedele trag carul lui Venus, "Carul de aur al măreţei Iuno [e] ... / Tras de frumoşi păuni, care excelează prin mîndrie, / Şi plin de ochi de Argus cozile lor se deschid larg" (*Crăiasa zînelor* 1.4.17). Povestea lui Argus sau cum şi-a căpătat păunul "ochii" se găseşte în *Metamorfoze* 1.625-723.

"Paycock" din binecunoscuta piesă *Juno şi Paycock-ul* a lui Sean O'Casey este inutilul şi beţivul soţ al lui "juno" Boyle; el ar trebui să fie Jupiter, poate, dar, în loc de aceasta, umblă "aiurea, aproape toată ziua, ca un păun" (Actul 1), în timp ce ea încearcă să menţină familia laolaltă.

Pîclă *vezi* **Nor**

Pîine Pîinea reprezintă alimentul de bază al oamenilor. Cineva îşi cîştigă pîinea, creşeşte o bucată de pîine, se roagă pentru "pîinea cea de toate zilele" (Matei 6.11), acţionează ca susţinător al familiei şi aşa mai departe. Pîinea este "reazemul" vieţii: atunci cînd Dumnezeu a chemat foamete pe pămînt, "a sfărîmat paiul de grîu" (Psalmii 104.16). Cuvîntul grecesc *sitos* însemna "grîne", "pîine" şi "hrană", dezvoltîndu-se, în bună măsură, aşa cum a făcut-o englezescul "făină"; la Homer, "mîncătorii de pîine" înseamnă "oameni" (*Odiseea* 9.89, traducere de George Murnu), în timp ce a fi în viaţă înseamnă să mănînci pîine (8.222). "Frîngerea pîinii" este o expresie din Noul Testament pentru a mînca sau a sărbători (de ex., Fapte 2.42). Cuvintele englezeşti "stăpîn" şi "stăpînă" vin de la *hlafweard* ("paznicul pîinii") şi *hlafdige* ("plămăditoarea pîinii").

Chiar acolo unde autorii clasici ne spun că pîinea nu era hrana iniţială a oamenilor, ei presupun prioritatea pîinii: Hesiod relatează că înfricoşătorii reprezentanţi ai rasei de bronz "nu se hrăneau cu bucate" (*Munci şi zile* 146, traducere de Şt. Bezdechi), în timp ce Ovidiu susţine că "pîinea primilor muritori era făcută din ierburi verzi / pe care pămîntul le dădea fără să i se ceară" (*Fasti* 4.395-96).

Pîinea este, deci, hrana simplă, mîncarea oamenilor de rînd. Horaţiu o preferă turtei şi pesmeţilor (*Epistole* 1.10.11), iar Don Quijote e de acord: "Fiindcă avem pîine (*hozagas*), să nu căutăm tarte (*tortas*)" (2.13). Persistînd în rău, Maria-Antoaneta spune: "Dacă n-au pîine, să mănînce cozonac (*brioche*)". Ar fi trebuit să ştie, aşa cum ştiau conducătorii Romei, că aprovizionarea cu grîne trebuie menţinută. Cinicul Iuvenal inventează o expresie celebră atunci cînd observă că poporul roman nu se mai vîră în treburile publice, ci tînjeşte după "jocurile-n circuri şi bucata lui de pîine (*panem et circenses*)" (10.80-81, traducere de Tudor Măinescu şi Alexandru Hodoş).

"Pîine", în Vechiul Testament, este folosit uneori, ca şi "cupă", pentru a indica porţia sau partea fiecăruia (*vezi* **Cupă**). Dumnezeu hrăneşte oamenii cu "pîine de lacrimi" (Psalmii 79.6) şi le dă "pîinea îngrijorării şi apa strîmtorării" (Isaia 30.20). Spenser îl imită pe Isaia atunci cînd face ca o persoană cutreierînd "în suferinţă" să spună: "Pîinea mea va fi chinul din sufletul meu, / Băutura mea, lacrimile care-mi curg din ochi" (*Daphnaida* 374-76). Bolingbroke al lui Shakespeare îşi aminteşte de faptul că a mîncat "amara pîine-a pribegiei" (*Richard al II-lea* 3.1.21, traducere de Mihnea Gheorghiu). Mai literală este descrierea lui Dante a propriului exil: "Şi pînea va s-o simţi cît e de-amară" (*Paradisul* 17.58-59, traducere de Eta Boeriu).

"Azima (pîinea nedospită)" (în ebraică, *matzah*) pe care israeliţii trebuie s-o mănînce, vreme de şapte zile, aşteptînd plecarea din Egipt (Ieşirea 12.15) era un simplu expedient – nu era timp ca să se aştepte dospirea pîinii –, dar pare să reprezinte şi o purificare rituală şi, recontituită în ceremonia Paştelui evreiesc, o reamintire a suferinţei; ea este ulterior numită "pîinea durerii" (Deut. 16.3). În sălbăticie, Fiii înfometaţi ai lui Israel îşi amintesc că, în Egipt, au mîncat "pîine de ne săturam", aşa că Domnul îi promite lui Moise: "Iată Eu le voi ploua pîine din cer" (Ieşirea 16.3-4); aceasta e mana (16.15). Domnul "a plouat peste ei mană de mîncare şi pîine cerească le-a dat. / Pîine îngerească a mîncat omul" (Psalmii 77.28-29). Dar Iisus subapreciază această mană de la Moise, ca nefiind adevărată pîine cerească, "Căci pîinea lui Dumnezeu este cea care se coboară din cer şi care dă viaţă lumii". "Eu sînt pîinea vieţii; şi cel ce vine la Mine nu va flămînzi" (Ioan 6.33-35). Mai mult decît atît, la Cina cea de Taină, Iisus frînge şi dă pîinea ucenicilor săi, şi spune: "Luaţi, mîncaţi, acesta este trupul Meu" (Matei 26.26); aceasta, împreună cu vinul luat drept sîngele Său, reprezintă originea Împărtăşaniei (*vezi* **Vin**). Cowper, ca să dea un exemplu modern, e dezgustat de preoţii afectaţi, care încearcă "să mă orbească cu tropi", "Cînd eu tînjesc după pîinea vieţii " (*Îndatorirea* 2.423-26).

În timpul anilor petrecuți în pustie, poporul a fost învățat "că nu numai cu pîine trăiește omul, ci că omul trăiește și cu tot cuvîntul ce iese din gura Domnului" (Deuteronomul 8.3). Atunci cînd Iisus se găsește în pustie, El îi spune diavolului același lucru (Matei 4.4). Cum Iisus este, totuși, Cuvîntul lui Dumnezeu, El este acela care-i hrănește pe cei credincioși – cu cuvîntul Lui și cu El însuși ca pîine a vieții.

Pîinea cea de toate zilele *vezi* **Pîine**

Pelican Pelicanul e menționat doar pe scurt la Aristofan (*Păsările* 884), Aristotel și cîțiva autori clasici. Numele (în grecește, *pelekan*, *pelekinos*) pare să fie înrudit cu *pelekus*, "secure", datorită felului în care pasărea își folosește pliscul. (Ciocănitoarea este *pelekas*.)

În Biblie, este înregistrată de două ori ca necurată (Leviticul 11.18, Deuteronomul 14.17), și de două ori drept una dintre păsările deșertului care vor ocupa pămîntul după ce Dumnezeu îl va pustii (Isaia 34.11, Sofonie 2.14). Pasajul bilbic care rămîne totuși – "Asemănatu-m-am cu pelicanul din pustiu" (Psalmul 101.7) – are o istorie utilă. Epifanie și Augustin comentau că pelicanul îl simbolizează acolo pe Hristos. În legenda medievală, pelicanul era considerat ca reînviindu-și puii cu sînge din piept, iar acea faptă a făcut din pasăre un simbol al lui Hristos, care ne-a răscumpărat cu sîngele lui. Toma de Aquino are fraza *Pie pelicane Jesu Domine*, într-unul din imnurile sale. În poemul scris în franceza veche *Căutarea Sfîntului Graal*, Sir Bors are viziunea unui pelican și îl adoptă ca insemn. Beatrice a lui Dante îl identifică pe Sfîntul Apostol Ioan ca pe "acesta-l hodini Mîntuitorul / la sîn" (*Paradisul* 25.112-13, traducere de Eta Boeriu).

Fără aluzie la Hristos, imaginea poate reprezenta sacrificiul de sine pentru un părinte, ca atunci cînd Laert al lui Shakespeare se oferă să-și deschidă brațele prietenilor și, "Ca babița de viață dătătoare / Îi voi hrăni cu sîngele din mine" (*Hamlet* 4.5.145-47, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi); sau pentru ingratitudinea copiilor, ca atunci cînd Gaunt îi spune lui Richard că "Din sîngele acesta [al tatălui său] ai tot supt / Ca pelicanul și te-ai îmbătat" (*Richard al II-lea* 2.1.126-27, traducere de Mihnea Gheorghiu) sau cînd Lear se tînguiește pentru că "Acuma-i moda / Copiilor ce-și vitregesc părinții" (3.4.72, 75, traducere de Mihnea Gheorghiu).

Pelin Pelinul sau absintul e o plantă din familia *Artemisia*, cunoscută

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI LITERE

pentru gustul ei amar, mai ales *Artemisia Absinthium.*

În Vechiul Testament, pelinul (în ebraică, *laana*) e folosit doar metaforic, ca sursă de amărăciune, adesea împerecheat cu *rosh* ("fiere") (Deuteronomul 29.18). Domnul are să-i hrănească pe aceia care-l urmează pe Baal "cu pelin şi le voi da să bea apă cu fiere" (Ieremia 9.15; cf. 23.15, Deuteronomul 29.18). În Noul Testament, el apare o dată, ca numele unei stele (în greceşte, *apsinthos*) care cade atunci cînd cel de-al treilea înger suflă în trîmbiţă; transformă a treia parte din apă în pelin, şi mulţi oameni mor otrăviţi (Apocalipsa 8.11).

Un suflet din *Purgatoriul* lui Dante spune că a fost îndrumat să soarbă "pelinul [*assenzo*] / Durerii sfinte" (23.86, traducere de George Buznea). După un vers deosebit de potrivit din piesa pe care o cere, Hamlet comentează: "Pelin, pelin..." (3.2.176, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Levitchi). Jonson se teme că o carte numită *Epigrame* va fi considerată ca fiind "neruşinată, licenţioasă, plină de fiere, / Pelin şi sulf, tăioasă şi muşcătoare" (2.3-4). Childe Harold al lui Byron golise cupa vrăjită a vieţii prea curînd, "şi cel din urmă strop era pelin" (*Childe Harold* 3.73-74, traducere de Aurel Covaci). Hugo se alătură fiicei lui pentru a se ruga pentru mama ei, care "întotdeauna a băut pelinul [*l'absinthe*] şi mierea ţi-a lăsat-o ţie" ("La prière pour tous", partea 2).

Hugo nu se referă aici la băutura alcoolică numită absint, care a devenit într-adevăr populară în vremea lui. Cuvîntul "vermut" derivă de asemenea din "pelin".

Perlă Datorită frumuseţii, rarităţii şi marii lor valori, perlele simbolizează, deloc surprinzător, frumuseţea, raritatea sau marea valoare atunci cînd vorbim de perlele înţelepciunii sau spunem că o persoană era o perlă, în aceste utilizări echivalentă cu "gemă". Othello simte, la sfîrşit, că "A lepădat un mărgărit" (*Othello* 3.3.409, traducere de Ion Vinea). Două pasaje biblice, totuşi, au dat "perlei" conotaţii adiţionale.

Cel mai important dintre acestea este scurta parabolă a lui Hristos: "este asemenea împărăţia cerurilor cu un negustor care caută mărgăritare bune. / Şi aflînd un mărgăritar de mult preţ, s-a dus, a vîndut toate cîte avea şi l-a cumpărat" (Matei 13.45-46). Poemul oniric medieval anonim *Perla*, la un nivel despre o fată pierdută pentru viaţa pămîntească, dar înflorind în ceruri, pare să fie şi despre credinţa pierdută şi recuperată. În "Perla", care citează pasajul din Matei în titlu, Herbert afirmă că "ştie căile" învăţăturii, onoarei şi plăcerii, le are în mînă, le cunoaşte valoarea ca lucruri

folositoare, dar renunţă la ele şi se îndreaptă "spre tine". Nuvela *Perla* a lui Steinbeck este, de asemenea, bazată pe parabolă. Cowper numeşte, de cîteva ori, adevărul o perlă, iar o dată pare să rescrie parabola întrebînd: "Ce perlă e atît de scumpă încît bogaţii n-o pot cumpăra, / Pe care învăţătura e prea mîndră ca s-o adune; / Dar pe care cei săraci şi cei lipsiţi de toate, / O caută şi o obţin, şi adesea o găsesc necăutată? / Spune-mi – şi am să-şi spun ce-i adevărul" (*Îndatorirea* 3.285-89).

Cel de-al doilea pasaj biblic este porunca lui Hristos să "nu aruncaţi mărgăritarele voastre înaintea porcilor, ca nu cumva să le calce în picioare" (Matei 7.6). Perlele aici sînt, de obicei, considerate a însemna predicatul (regatul) sau înţelepciunea, de aceea însoţind semnificaţia parabolei. Absurdul pedant Holofernes al lui Shakespeare laudă o frază a încetului Costard că "Un mărgăritar e prea mult pentru un porc!" (*Zadarnicele chinuri ale dragostei* 4.2.89, traducere de Ion Frunzetti şi Dan Grigorescu). Milton simţea că vuietul barbar care a întîmpinat pamfletele sale a fost "căpătat aruncînd perle porcilor" (Sonetul 12).

Faptul că perla este "acest mărgăritar din răsărit" (Shakespeare, *Antoniu şi Cleopatra* 1.5.44, traducere de Leon D. Levitchi) îngăduie sugestia că e ascunsă sau că se găseşte prin împrejurări esenţiale sau urîte. Tocilă spune: "Cinstea îşi află adăpost într-un bordei sărac, măria ta, întocmai ca mărgăritarul ascuns într-o scoică scîrboasă" (*Cum vă place* 5.4.59-61, traducere de Virgil Teodorescu). Shelley evocă plin de inteligenţă zicala cu perlele înaintea porcilor atunci cînd îl descrie pe prietenul său Hogg ca pe o "perlă în scoica stridiei, / Una dintre cele mai bogate ale adîncului" ("Scrisoare către Gisborne" 231-32). Tennyson se consolează pentru pierderea lui Hallam jurînd să aştepte pînă cînd "Timpul va despărţi scoica de perlă" (*In memoriam* 52.16).

Pescăruş *vezi* **Alcion**

Peşteră În Biblie, peşterile sînt locuri de îngropăciune: Avraam o înmormîntează pe Sarra într-o peşteră (Facerea 23.19), iar Lazăr e înmormîntat într-o peşteră, atunci cînd Hristos vine la el (Ioan 11.38). Ele sînt şi refugii sau ascunzători: Lot sălăşluieşte într-o peşteră, împreună cu fiicele lui, după ce e distrusă Sodoma (Facerea 19.30), cei cinci regi fug într-una (Iosua 10.16), Fiii lui Israel se ascund în ele, ca să-i ocolească pe filisteni (I Regi 13.6), iar Isaia profeţeşte că, în Ziua Domnului, "oamenii vor intra în scorburile stîncilor, în prăpăstiile şi în crăpăturile pămîntului, de frica

Domnului" (Isaia 2.19). Se fac uneori referiri la peştera în care a fugit David, "peştera Adulam" (I Regi 22.1); un personaj din *Old Mortality* al lui Scott (cap. 43) spune: "Îmi place locul meu de refugiu, propria mea peşteră a lui Adulam".

În epopeea clasică, totuşi, peşterile sînt atît de obişnuite încît ajung să constituie, de atunci, o trăsătură definitorie a peisajului epopeii şi romanului cavaleresc. Calypso şi Ciclopii locuiesc în ele, de exemplu, iar Ulise îşi depozitează darurile în peştera Naiadelor (*Odiseea* 5.57, 9.400, 13.357). În *Eneida*, există peşterile lui Eol, Scylla, a Ciclopilor, a Sibylei, a lui Vulcan, Cacus şi ale altora, ca şi peştera în care Aeneas şi Dido îşi consumă dragostea (4.124, 165). Există o duzină de peşteri în *Crăiasa zînelor*, inclusiv unele care sînt cu totul alegorice, cum ar fi peşterile Greşelii (1.1.11), Disperării (1.9.33-35), a lui Mamona (2.7.28 şi următoarele) şi a Prihanei (5.9.8 şi următoarele). La Milton, Moartea are o "grotă de spaimă" (*Paradisul pierdut* 11.469, traducere de Aurel Covaci).Peşterile sînt locurile unde merg toate atunci cînd nu sînt vizibile sau active. La Spenser, Moartea are o peşteră unde se ascunde în timpul zilei *Crăiasa zînelor* 1.5.20-21); cînd luna e absentă, după Milton, "se-ascunde / în peştera-i pustie" (*Samson Luptătorul* 89, traducere de Petre Solomon). Abstracţiuni personificate se retrag de asemenea în peşteri. Astfel, în poezia lui Shelley Foamea, Mila şi Poezia au, cu toatele, peşteri, în poezia lui Keats Liniştea are una, şi aşa mai departe.

Probabil că cea mai importantă peşteră simbolică este cea a lui Platon din *Republica* 7.514 şi următoarele. În această peşteră, stau prizonieri prinşi în lanţuri, cu spatele către deschidere; ei n-au văzut niciodată soarele sau măcar lumina lui. În spatele lor, la gura peşterii, este un foc care proiectează umbrele oamenilor şi obiectelor care trec pe peretele interior al peşterii, ceea ce reprezintă tot ce pot vedea prizonierii. Este o alegorie despre cunoştinţele pe care le posedă majoritatea oamenilor; doar puţini reuşesc să vadă soarele şi obiectele reale. Această imagine a întunericului epistemologic pare să contribuie la imaginea lui Blake asupra craniului uman ca peşteră. În epoca modernă, "Omul s-a închis în el pentru că vede toate lucrurile prin crăpăturile înguste ale cavernei sale" (*Căsătoria Raiului cu Iadul* 14). Cu toate acestea, peşterile pot sugera şi profunzimea, şi nu numai opacitatea gîndirii sau percepţiei. Byron spune că "gîndul cată / Să fugă-n peşteri" sau în "tainiţi sufleteşti" (*Pelerinajul lui Childe Harold* 3.43-45, traducere de Aurel Covaci); Tennyson vorbeşte de "Templul-peşteră al propriului tău eu" ("Ancient Sage" 32). Ce numeşte Shelley "beciurile minţii omeneşti" (*Prometeu descătuşat* 1.659, traducere de Aurel Covaci) reprezintă şi

"peşteri profetice" (1.252), din care va veni strălucitul nostru viitor (vezi "Ode to Liberty" 49-50). Şi la Blake, şi la Shelley, aceste peşteri sînt vulcani adormiţi.Şi în spatele acestei imagini există ideea romantică a poetului ca retrăgîndu-se într-o peşteră. Wordsworth îi aminteşte pe "poeţii care şi-au acordat harpele / În păduri sau în peşteri cu ecou" (*Preludiul din 1805* 11.456-57); prototipul era legendarul Ossian, bardul gaelic care şi-a găsit refugiul în "Grota mistică a lui Fingal" sau "Peştera melodioasă", ca să citäm din două dintre cele trei sonete ale lui Wordsworth intitulate "Cave of Staffa".

Phoenix Cea mai timpurie referinţă la o pasăre phoenix se găseşte într-un fragment enigmatic al lui Hesiod (frag. 304), din care aflăm că ea era deja un simbol al marii longevităţi. Herodot relatează despre o credinţă egipteană într-o pasăre sacră, semănînd unui vultur roşu cu auriu, care vine din Arabia în Egipt o dată la cinci sute de ani să înmormînteze trupul tatălui său în Templul Soarelui (2.73). El spune că aceasta e foarte rară; autorii de mai tîrziu spun că e unică – *unica semper avis*, potrivit lui Ovidiu (*Amores* 2.6.54). Philostrat spune că vine din India şi adaugă că "pasărea phoenix, în timp ce se mistuie în cuibul ei, îşi cîntă singură imnuri funerare" (*Viaţa lui Apollonius* 3.49). Ovidiu crede că ea vine din Asiria şi o descrie ca fiind unicul animal care se autoregenerează. Cînd a trăit cinci sute de ani, îşi construieşte un cuib pe vîrful unui palmier înalt, îl acoperă cu mirodenii şi moare printre miresme (Ovidiu nu spune nimic despre foc). Din "tatăl" phoenix se naşte o mică pasăre phoenix, iar atunci cînd creşte suficient de puternică, duce rămăşiţele tatălui ei în Cetatea egipteană a Soarelui, Heliopolis (Metamorfoze 15.391-407).

Pliniu, care crede că aceasta ar fi fabuloasă, citează o relatare conform căreia ea a zburat din Arabia în Egipt în anul 36 d.Hr.; are o scînteiere de aur în jurul gîtului, cu trup purpuriu, o coadă albastră cu roz; trăieşte 540 de ani, o perioadă oarecum corelată cu Marele an (*Istoria naturală* 10.3-5). Tacit datează ultima ei vizită în anul 34 d.Hr., citează credinţa că ea trăieşte 1461 de ani (Perioada sothică sau canculară, cînd anul calendaristic de 365 de zile se realiniază cu anul solar de 365 $^1/_4$ zile) şi adaugă detaliul că, atunci cînd îşi aduce tatăl la Altarul Soarelui, îl depune în flăcări (*Anale* 6.28).

În ciuda acestor variante, pasărea phoenix a devenit o emblemă a rarităţii sau unicităţii. Marţial poate face o afirmaţie tipic extravagantă că, în comparaţie cu o anumită fată frumoasă, "păunul nu mai părea frumos" (5.37.13, traducere de Tudor Măinescu şi Alexandru Hodoş). Shakespeare vorbeşte chiar de "Arabia pustie" unde-şi face cuibul ("Phoenix şi turtureaua" 2, traducere de Neculai Chirica şi

Dan Grigorescu) sau despre "Phoenix, / Care-n Arabia domneşte azi / Pe tronul său din pom" (*Furtuna* 3.3.22-24, traducere de Leon D. Levițchi). "Nu există decît un Phoenix pe lume", spune Lyly (*Euphues şi Anglia vremii lui* 2.86). (Vezi şi Chaucer, *Cartea Ducesei* 981-84; Milton, *Paradisul pierdut* 5.272-74.) Uneori e numită "pasărea Arabiei" (de exemplu, Shakespeare, *Cymbeline* 1.6.17, traducere de N. Argintescu-Amza).

Mitul poate fi egiptean la origine, după cum relatează Herodot, pentru că o pasăre similară legată de Heliopolis e descrisă în textele egiptene, dar aceasta diferă în cîteva privinţe, iar numele de *phoinix* pare să însemne "[pasăre] feniciană".

Clement din Roma citează pasărea phoenix ca o dovadă că Învierea e posibilă (*Epistola întîi*). Funcţia ei în scrierile creştine, totuşi, este emblematică. Renaşterea sufletului e asemănătoare cu aceea a păsării phoenix (*De Ave Phoenice*, atribuită lui Lactantius). Afişarea bruscă a puterii lui Samson, după aparenta lui înfrîngere, e asemuită de către Milton cu "pasărea din sine însăşi renăscută / Şi unică în neamul ei" (*Samson Luptătorul* 1704-05). Ea poate simboliza moartea şi învierea lui Hristos sau a unui suflet creştin. Poemul în vechea engleză *Phoenix* spune că pasărea sălăşluieşte în Eden, unde se înalţă de fiecare dată în zori, ca o ciocîrlie, să cînte cerurilor; după o mie de ani, ea zboară către apus, spre copacul ei, îşi construieşte un cuib, e mistuită în foc, e renăscută într-un măr, dar liberă de păcat, iar apoi zboară înapoi spre Eden; pasărea îi simbolizează pe slujitorii aleşi ai lui Hristos. Autorul din secolul al paisprezecelea al *Călătoriilor lui Mandeville*, după ce descrie renaşterea păsării din cenuşa ei, după trei zile, comentează: "oamenii pot asemui prea bine acea pasăre cu Dumnezeu, pentru că nu există decît un Dumnezeu şi, de asemenea, pentru că Domnul nostru s-a ridicat din moarte la viaţă a treia zi" (cap. 7). Aşa că Skelton, în *Phyllyp Sparowe*, dă o figură de stil neaşteptată şi detaliată în care pasărea phoenix reprezintă preotul care celebrează liturghia deasupra mormîntului, promiţînd renaşterea întru viaţa veşnică (513-49).

Picior *vezi* Cărare

Planetă O planetă este o "stea rătăcitoare" (în greacă, aster planetes). În viziunea precopericiană a cosmosului, stabilită în special de Aristotel şi Ptolemeu, există şapte astfel de planete, şapte corpuri cereşti care par să se mişte faţă de fundalul stelelor fixe. În funcţie de distanţa lor faţă de Pămînt, centrul cosmosului, ele sînt Luna, Mercur, Venus, Soarele, Marte, Jupiter şi Saturn. Fiecare e fixată de o

sferă solidă translucidă sau poate de o sferă peste o sferă (pentru a explica complicații de felul mișcării retrograde a lui Marte), evoluînd, toate, cu viteze diferite în jurul Pămîntului. Cea de-a opta sferă este aceea a stelelor fixe, iar cea de-a noua *primum mobile* sau "prima care se mișcă", sfera care își transmite mișcarea tuturor celorlalte.

Fiecare planetă are o "influență" asupra vieții terestre, de obicei într-o sinergie complexă cu stelele și alte planete, și fiecare e asociată cu un metal de pe Pămînt, cu o zi a săptămînii, cu temperamentul uman ș.a.m.d. De aceea, influența lui Saturn produce plumb pe Pămînt, melancolie la oameni și evenimente dezastruoase în istorie; Marte generează fier, un temperament războinic și războaie. În engleză, șase dintre planete sau dintre zeii pe care-i întrupează dau termeni psihologici aflați încă în uz: sminteală și lunatic (în latină, *luna*, lună), mercurial, veneric, marțial, jovial (Joe=Jupiter) și saturnian. Trei nume englezești de zile, duminică, luni și sîmbătă, vin direct de la planete, iar celelalte patru se bazează pe zeii germanici echivalenți. Limbile romanice păstrează mai multe din denumirile latinești: italiana *lunedì* este luni, *martedì* este marți ș.a.m.d.

Dacă o planetă are o influență nefastă, se spune că "lovește". La vremea Crăciunului, după Marcellus al lui Shakespeare, "aștrii nu lovesc" (*Hamlet* 1.1.162, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi). Marele războinic Coriolan, "în preajma luptei / Din Corioli", a lovit ca o planetă (*Coriolan* 2.2.114, traducere de Tudor Vianu). Un personaj din *Fiecare om cu starea lui* al lui Jonson spune: "sigur că am fost lovit de o planetă de-acolo, pentru că nu mai am forța să-mi ating arma" (4.7.121-22). În timp ce Păcatul și Moartea își răspîndeau otrava în *Paradisul pierdut* al lui Milton, "pălură mii de stele molipsite / Și, de înrîurire planetară / Lovite, îndurară o eclipsă / Adevărată" (10.412-14, traducere de Aurel Covaci).

Astrologia tradițională consideră cerul o oglindă a evenimentelor de pe Pămînt. De aceea, o cometă, de exemplu, atrage după sine o schimbare drastică de regim sau de imperiu (*vezi* **Cometă**), iar planetele, deși mai ordonate în mișcările lor, creează tipare complexe de pe urma cărora astrologii pronostichează, iar poeții alegorizează. Nu putem cerceta astrologia aici, dar vom da două exemple de alegorizare planetară *ad-hoc*. Un pasaj misterios din *America* lui Blake susține că Marte "cînva și-a atras cumplitele comete rătăcitoare în sfera lui. / Atunci, Marte, tu, erai centrul nostru, iar cele trei planete zburau în jurul / Discului tău stacojiu; pînă și Soarele era despărțit de sfera ta roșie" (5.3-5). Acest lucru e absurd din punct de vedere astronomic sau astrologic, dar, ca

alegorie politică, are sens: Marte, planeta războiului, este Anglia imperială; cele trei planete-cometă sînt Irlanda, Scoţia şi Ţara Galilor, ameninţînd să părăsească imperiul ei; soarele e America, acum eliberată din "sfera de influenţă" a Angliei şi atrăgînd cele trei rătăcite. Într-un pasaj autobiografic din *Epipsychidion*, Shelley face din femeile vieţii lui planete sau comete: "recea şi casta Lună" pare să fie Mary, "Planeta acelei ore" este Hariet, "Cometa frumoasă şi cumplită" este Claire, iar "Incarnarea Soarelui" este "Emily", ultima sa dragoste ideală.

Vezi **Lună, Stea, Soare.**

Pleavă *vezi* **Vînt**

Ploaie Dintre numeroasele aspecte simbolice ale ploii, vom descrie două, ambele fiind dezvoltări evidente ale efectelor reale ale ploii: ploaia ca suferinţă sau ghinion şi ploaia ca forţă fertilizatoare de sus.

Ploia constituie adesea o sinecdocă pentru orice vreme rea şi, de aceea, un simbol al momentelor nefericite ale vieţii. Ne rezervăm pentru o "zi ploioasă"; în orice viaţă, trebuie să cadă vreo ploaie. Căile misterioase ale Domnului includ apariţia soarelui şi ploii peste cei drepţi şi peste cei nedrepţi deopotrivă (Matei 5.45). Cîntecul Bufonului despre evenimentele neplăcute ale fiecărei faze a vieţii (la sfîrşitul piesei *A douăsprezecea noapte* a lui Shakespeare) are refrenul: "Fiindcă ploua pe pămînt" (traducere de Mihnea Gheorghiu). Regele Lear (2.2.26-27, traducere de Mihnea Gheorghiu), aflat pe cîmp, descoperă vîntul şi ploaia corespunzînd furiei şi durerii lui interioare.

În cele mai vechi texte greceşti, subiectul verbului "plouă" este adesea "Zeus" (de exemplu, Homer, *Iliada* 12.35; Hesiod, *Munci şi zile* 488); ulterior, subiectul e omis, aşa cum se întîmplă întotdeauna în latinescul *pluit*; în engleză şi în alte limbi moderne, pronumele personal "it" ("el" sau "ea" pentru obiecte, noţiuni abstracte, animale nepersonificate) determină verbul "plouă" (cf. *il pleut* în franceză). Zeus este "tunătorul din înalturi", "cel care adună norii", "bucurîndu-se de trăsnet", în timp ce un epitet obişnuit al lui Jupiter este *Pluvius*. În poezia latină, uneori e Cerul cel care trimite ploaie, şi aceasta e sămînţa care o fecundează pe Mama Pămînt. "Tatăl Cer / o toarnă jos, în sînul Mamei Pămînt", spune Lucreţiu (1.250-51); "Şi aşa ne-am născut cu toţii din sămînţă născută în cer. / Nu-i decît un tată pentru toţi. Cînd pămîntul care hrăneşte, / Mama noastră, primeşte în ea picăturile lui umede, / Crescute mari, poartă luciosul grăunte" (2.991-94). După Vergilius, "în primăvară,

numai cîmpurile se-afînează / Şi, dorite, cer sămînţa dătătoare de viaţă. / Tot atunci, Eterul – Tatăl cerului, atotputernic – / Ploi ţîşnind zămislitoare se scoboară-adînc în sînul / Soaţei lui îmbucurate şi, cu trupul vast al gliei / Contopindu-se" (*Georgice* 2.324-26, traducere de Lascăr Sebastian). Claudian foloseşte aceeaşi imagistică sexuală pentru rouă, nu întotdeauna deosebită de ploaie: "[Zephyrus] şi-a scuturat aripile ude de nectar proaspăt şi a jucat rolul mirelui faţă de sol, cu rouă fertilă" (*Răpirea Proserpinei* 2.88-89). În varianta lui Spenser, "mîniosul Jupiter o cumplită furtună cu ploaie / A vărsat în sînul Iubitei sale" (*Crăiasa zînelor* 1.1.6).

În termeni creştini, bineînţeles, Dumnezeu e Acela care trimite ceea ce Porţia lui Shakespeare numeşte "ploaia cea lină", pe care o invocă drept o comparaţie pentru milă (*Negustătorul din Veneţia* 4.1.184, traducere de Petre Solomon). Ploaia e remediul pentru uscăciunea sau însetarea spirituală, pentru ţara pustie a "acediei" (torpoarei) sau disperării. Aşa că *Ţara pustie* a lui T.S.Eliot începe cu o fugă de cruda ploaie a primăverii, de surprinzătoarea ploaie a verii, şi se încheie cu "un tunet steril şi uscat fără ploaie" (traducere de Aurel Covaci), care anunţă ce trebuie să înveţe sufletul să facă.

Vezi **Nor, Rouă, Fulger, Curcubeu, Vînt.**

Plop Plopul alb e menţionat numai în trecere în *Iliada* (de exemplu, 13.389), dar cuvîntul lui Homer pentru el (*acherois*) sugerează o legătură cu lumea subterană, prin care curge rîul Acheron. Aşa că Servius, făcînd comentarii la Vergilius, povesteşte cum a răpit-o Pluton pe Leuce (de la grecescul leuke, însemnînd "[plop] alb"), ca să o ducă în lumea subpămînteană, iar cînd ea a murit, a făcut să crească plopi pe malurile Acheronului. Cînd Vergilius spune că vîslaşii din concursurile de canotaj din jocurile funerare sînt încununaţi cu frunze de plop (*Eneida* 5.134), se bazează şi pe o altă tradiţie: că plopul este planta lui Hercule, protectorul atleţilor. El face lucrul acesta explicit mai tîrziu, descriindu-l pe regele Euandru: "frunze de plop tremurat, de copac al lui Hercul, / Capu-i încing, fluturîndu-i prin păr, şi-n umbră-l acopăr" (8.276-77, traducere de George Coşbuc). Expresia lui Teocrit, "plopul, sacra plantă a lui Heracle" (2.121), trebuie să fi reprezentat sursa lui Vergilius, care îl menţionează şi în *Egloge* ("plopul drag lui Alcide" 7.61) şi *Georgice* ("umbrosul arbore-al cununei lui Hercule" 2.66). Un comentator la Teocrit spune că Heracle şi-a făcut singur o cunună (*Comedia erorilor* 4.2. 4, traducere de Ion Frunzetti şi Dan Duţescu) după ce l-a adus pe Cerber din lumea subpămînteană. Servius leagă această poveste de răpirea lui Leuce şi explică cele două culori ca

reprezentînd întunericul lumii subterane şi albul argintiu spălat de sudoarea lui Hercule.

Plopul este copacul descris de Spenser ca "arborele falnic / Ce-i dedicat olimpianului Jupiter / Şi fiului său Alcide, cînd el / În Nemus şi-a cîştigat marea victorie" (*Crăiasa zînelor* 2.5.31) – referindu-se la o altă "muncă", uciderea leului din Nemea. Un personaj numit "Dorinţă de laude" ţine o ramură de plop (2.9.37,9).

Un plop celebru şi, se pare, popular este cel la care priveşte Mariana lui Tennyson în disperarea ei: "Tot verde-argintiu, cu coaja noduroasă: / De leghe, un alt copac nu arătase / Asemenea-nălţime". Cînd se lasă luna, "Umbra plopului cade / Pe patul ei, peste sprînceană"; "iar sunetul / Pe care, faţă de vîntul ce-l curta de departe, / Îl făcea plopul, îi zăpăcea / Ei mintea" ("Mariana" 42-44, 55-56, 74-77). Copacul pare s-o simbolizeze pe Mariana însăşi, pe iubitul care a părăsit-o şi pentru ceva de felul limbii mari a unui ceasornic. O posibilă sursă pentru asta este plopul căruia i se adresează Oenone la Ovidiu, *Heroidele* 5.23-24; iubitul ei Paris a scrijelit pe scoarţa lui promisiunea că n-are s-o părăsească niciodată.

Plug Plugul este aproape la fel de vechi ca agricultura însăşi, şi toate civilizaţiile lumii antice s-au bazat pe el. Plugarul aflat în spatele boului sau calului său reprezenta muncitorul tipic pînă în vremuri foarte recente; într-adevăr, în unele limbi aratul este forma generică de muncă. Cuvîntul francez *labourer* înseamnă "a ara", iar la Milton găsim, printre altele, expresii ca "vor lucra pămîntul" (*Paradisul pierdut* 12.18, traducere de Aurel Covaci). Grecescul *erga*, "muncă", însemna, de obicei, muncă agricolă, dacă nu era pronunţat altfel; poemul epic al lui Hesiod *Munci şi zile* e o georgică, un poem despre cultivarea pămîntului.

Atît de fundamental era pentru viaţă lucratul pămîntului, încît plugul a dobîndit conotaţii sacre şi simbolice de cînd există relatări. Romanii foloseau plugul pentru a marca teritoriul noilor oraşe; vezi *Eneida* 5.755 a lui Vergilius, unde Aeneas delimitează marginile oraşului. Popoarele antice obişnuiau să şteargă de pe faţa pămîntului, cu plugul, cetăţile cucerite, ca şi cum ar fi vrut să le readucă la starea de pămînt cultivat; aceea a fost soarta reală a Cartaginei, în anul 146 î.Hr., şi soarta legendară a Troiei – Eschil îl prezintă pe Agamemnon ca pe bărbatul care "înarmat de Zeus cu-a lui armă / Răzbunătoare a desfundat din temelie Troia" (*Agamemnon* 525-26, traducere de George Murnu). Miheia profeţeşte că "Sionul va fi arat ca un ogor" (Ieremia 26.18). Horaţiu blamează furia necontrolată ca fiind motivul pentru care zidurile

cetății au fost "ștanțate cu insolentul plug inamic" (*Ode* 1.16.17-21); atunci cînd proscrisul Coriolan al lui Shakespeare se întoarce împotriva cetății sale, el spune: "de-ar fi să treacă / Cu plugul groaznic volscii peste Roma, / Italia întreagă pe sub furci" (*Coriolan* 5.3.33-34, traducere de Tudor Vianu). Generalul Suvorov al lui Byron spune: "Cetatea am jurat c-o voi supune / Și plugul va să are acest loc [Ismailul]!" (Don Juan 7.502-03, traducere de Aurel Covaci).

Potrivit lui Plutarh, Atena deținea mai multe rituri de arat în diferite anotimpuri. După pasajul unde le descrie, el dă una dintre cele mai răspîndite metafore ale aratului. "Atenienii respectau trei araturi sacre ... Dar cel mai sacru dintre toate este semănatul și aratul pentru zămislirea copiilor" (*Moralia* 2.144a-b). Figura de stil este limpede și irezistibilă. Pămîntul este femeie, mama care ne hrănește; ploaia din cerul-tată fertilizează pămîntul; bărbații cu plugurile pătrund în pămînt și plantează semințele în el. În greacă, *aro* însemna "a ara" și "a zămisli [un copil]", *aroter* însemna "plugar" și (în poezie) "tată", în timp ce *aroura* însemna "cîmp arat" și (din nou în poezie) "femeie care primește sămînța". După Euripide, Priam a fost plugarul (*aroter*) a cincizeci de fii (*Troienele* 135). Theognis vorbește de un om desfrînat care vrea să are cîmpul unui alt bărbat (582). Toți trei autorii de tragedii au folosit metafora cîmpului în istorisirea incestului lui Oedip cu mama sa: Eschil spune de el că "îndrăznit-a sămînța să-și arunce / În cea mai sacră brazdă" (*Cei șapte contra Tebei* 753-54, traducere de Eusebiu Camilar); Sofocle îl face pe Oedip să spună "O spadă-și vrea și-ntruna se-ntreba, țipînd: / «Pe unde-o fi nevasta mea?» Nevasta? Nu! / El își chema pe maică-sa ce l-a născut, / Și a avut și prunci cu el" (*Oedip rege* 1255-57, traducere de George Fotino); iar Euripide o face pe Iocasta să spună cum a fost avertizat Laius să nu "însămînțeze brazdele cu fii fatidici" (*Fenicienele* 18). O versiune grecească tîrzie a ciclului de mituri povestește că "Cronos a tăiat brăzdarul (*arotron*) bărbătesc al plugului tatălui său" și a însămînțat marea cu sămînța lui (Nonnus, *Dionysiaca* 12.46).

Metafora era folosită mai puțin frecvent în literatura latină. Se găsește la Lucrețiu, care își exprimă nemulțumirea față de mișcările senzuale ale unei prostituate pentru că ea, prin aceasta, "îndreaptă brazda în afara cărării și locului direct al plugului și întoarce impactul seminței de la scopul lui" (4.1272-73; cf. 1107).

Jean de Meun o reînvie atunci cînd îi denunță, pe larg, pe aceia care nu vor ara (preferînd celibatul) sau care, în mod deliberat, răstoarnă plugul sau care ară pe cîmpuri sterile ș.a.m.d. (*Romanul trandafirului* 19513-722). Shakespeare o folosește, foarte succint, în *Antoniu și*

Cleopatra: "El a arat, ea a rodit" (2.2.228, traducere de Leon D. Levițchi). Mai puțin direct, el întreabă: "Căci unde-i zîna, pîntecul fecior / Al căreia nu-ți cere volnic brazdă?" (*Sonete* 3, traducere de Ion Frunzetti), iar Lucio din *Măsură pentru măsură* anunță că "sporitu-i pîntec / Vădește plugăritul lui destoinic" (1.4.43-44, traducere de Leon D. Levițchi).

O metaforă similară este implicită în cuvintele noastre "cultură" și "cultivat". Latinescul *cultura* însemna, la origine, "cultivare" sau "agricultură", și mai tîrziu "educație" sau "cultivarea minții". Cowper readuce această metaforă moartă la viață: "Mintea lor e un pustiu prin care / Plugul înțelepciunii nu intră niciodată" (*Speranța* 234-35).

O tradiție minoră leagă plugăritul de poezie sau de scris. Pindar îi numește pe poeți cei "asemeni ogoarelor" (*Nemeene* 6.26, traducere de Ioan Alexandru), iar un poet care a cîștigat un concurs e "în stare / Să dea celor ce ară cîmpia Pieridelor sănînța" (*Nemeene* 6.32). Latinește *aro* și *exaro* ("a brăzda") erau folosite, din cînd în cînd, cu semnificația de "a scrie"; așa e la Ovidiu: "ea / Spre fratele de-acasă epistolă scria!" (*Ponticele* 3.2.90, traducere de Eusebiu Camilar); și Atta: "Să ne îndreptăm brăzdarul plugului spre tăbliță de ceară și să arăm cu vîrful de os" (citat în Isidor, *Etymologiae* 6.9.2). Grecescul *grapho*, latinescul *scribo*, englezescul "a scrie" merg, toate, înapoi pînă la rădăcini însemnînd "a tăia" sau "a zgîria", și similaritatea cu aratul trebuie să fi fost remarcată odată cu apariția științei de carte. Una din formele scrierii grecești, unde rîndurile merg alternativ de la stînga la dreapta și de la dreapta la stînga, era numită *boustrophedon*, "întorcînd ca un bou" (care ară). Latinescul *versus*, "întoarcere", însemna un cîmp arat, ca și un rînd de vers. Spenser își asemuiește versul narativ unui cîmp arat unde, spre sfîrșitul *Crăiesei zînelor*, își aduce aminte de unele lucrări neterminate: "Acum întoarce-te la tema ta, flăcău voios, / Înapoi la brazda pe care ai lăsat-o de curînd. / De curînd am lăsat brazdele, una sau două, / Nearate, și fierul plugului meu nu le-a despicat" (6.9.1). Blake elaborează un simbolism complex al plugului, grapei și morii ca să exprime trei tipuri de muncă artistică, iar atunci cînd spune: "Urmează-mi, Plugul meu", el evocă, poate, întrebuințarea unui instrument de gravură sau a unei dălți (*Milton* 8.20).

Plugul, și în special brăzdarul plugului, semăna cu o sabie, iar cele două unelte au început să simbolizeze cele două moduri de viață, pacea și războiul. Cel mai cunoscut exemplu al acestui contrast este profeția lui Isaia: "Preface-vor săbiile în fiare de pluguri și lăncile lor în cosoare. Nici un neam nu va mai ridica sabia împotriva altuia și nu vor mai învăța războiul" (Isaia 2.4, de asemenea Miheia 4.3), dar

să remarcăm reversul mai puțin celebru: "Faceți din brăzdarele voastre săbii și din secerile voastre lănci!" (Ioil 4.10). E interesant că pasajul din *Oedip rege* conține o sabie, și așa se întîmplă în discursul complet din *Antoniu și Cleopatra*: "Vrăjitoarea! Pe Cezar l-a făcut să-și culce spada: / El a arat, ea a rodit" (2.2.226-28, traducere de Leon D. Levițchi).

În tradiția creștină, plugarul a devenit un simbol al virtuții, mai ales al milosteniei sau carității, sau al muncii la chemarea cuiva, mai ales la chemarea preotului sau predicatorului. Sursa e o frază a lui Hristos, "Nimeni care pune mîna pe plug și se uită îndărăt nu este potrivit pentru împărăția lui Dumnezeu" (Luca 9.62), și ea a fost mult dezvoltată în Evul Mediu. Anumiți alegoriști ai Bisericii au identificat plugarul cu predicatorul cuvîntului, iar Sfîntul Grigore a folosit expresia "brăzdarul limbii" (*vomer linguae*), prin mijlocirea căruia inima sau mintea creștinilor e deschisă ca să primească cuvîntul. (Parabola Semănătorului a lui Hristos stă și ea în spatele acestei idei.) *Viziunea lui Petre plugarul* a lui Langland folosește pe larg această tradiție. După o criză spirituală, Petru "Pentru rugăciuni și penitență va fi plugul meu de-acum" (B 7.119), iar un alt personaj explică faptul că preoții ar trebui să meargă peste tot în lume "Ca să cultive pămîntul cu limba și să-i învețe pe oameni să iubească" (C 11.199). Chaucer își descrie Plugarul astfel: "Blajin era, trudea cu hărnicie, / Trăia în pace și în curăție" (*Povestirile din Canterbury*, Prologul general 531-32), deși nu predică.

E din nou interesant că "sabia lui Hristos" ("N-am venit să aduc pace, ci sabie", din Matei 10.34) a fost interpretată și ca semnificînd Cuvîntul sau Evanghelia și asimilată sabiei care iese din gura lui Hristos în Apocalipsă (1.16, 19.15). Așa că sabia și brăzdarul de plug puteau servi amîndouă ideii de a predica cuvîntul lui Dumnezeu.

În cele din urmă, plugul a fost simbolul lui Cincinat, legendarul general roman care a fost chemat de la plugul său ca să devină dictator, în timpul unui război periculos; el a învins dușmanul și a renunțat imediat la puterile sale, reîntorcîndu-se la gospodăria lui. Cînd George Washington și-a predat sabia Congresului și s-a întors la ferma lui de pe muntele Vernon, a dobîndit titlul de "Noul Cincinat".

Cîteva extensii metaforice ale aratului au fost comune în literatură de la Homer încoace. În *Odiseea*, corăbiile "brăzdează" adesea apa (de exemplu, 3.174-75); mai explicit, Arion are corăbii "brăzdînd cîmpurile din cîmpia lui Nereus" (citat în Aelian 12.45). Deoarece zborul cu aripi seamănă cu vîslitul, ca în *Agamemnon* al lui Eschil, iar carele lasă urme care seamănă cu brazdele, zborul poate fi descris ca o brăzdare sau o despicare a aerului, mai ales zborul într-un car

(*Imnul către Demetra* 383; Euripide, *Fenicienele* 1-3).

Vezi **Sămînţă.**

Plumb Cel mai greu metal obişnuit, pal şi lipsit de strălucire în aparenţă, plumbul stă la baza ierarhiei tradiţionale a metalelor. În Vechiul Testament, este inclus printre metalele de bază în viziunile profetice ale încercării de către Dumnezeu a "rîvnei" poporului său: Ieremia spune că "răzvrătiţii, îndîrjiţii şi semănătorii de clevetiri" sînt aramă, fier, plumb şi argint "de lepădat" (6.28-30); Iezechiel spune că ei sînt zgură: " toţi sînt plumb şi fier şi cositor în cuptor, au ajuns ca nişte zgură de argint" (22.18). Greutatea lui reprezintă motivul pentru o comparaţie din Cîntarea lui Moise – carele lui Faraon şi oştirea lui "Afundatu-s-au ca plumbul / În apele cele mari" (Ieşirea 15.10), – care a rămas un loc comun; de exemplu, albatrosul dispare din ochii bătrînului marinar al lui Coleridge "şi s-a scufundat / În mare ca plumbul", iar mai tîrziu "Corabia s-a dus în jos ca plumbul" ("Povestea bătrînului marinar" 290-91, 549).

Alchimiştii s-au străduit să transforme plumbul metalic obişnuit sau ordinar în aur. Deoarece este cel mai greu, era considerat metalul cel mai încet, şi de aceea era legat de cea mai înceată planetă, Saturn. Spenser îl numeşte "plumb trist" (*Crăiasa zînelor* 3.11.48), şi foloseşte de două ori expresia "mohorît ca un lingou de plumb", o dată pentru o persoană melancolică, o dată în legătură cu o greutate reală (2.1.45, 2.8.30); "mohorît" însemna "greoi", după cum "saturnin" însemna "încet" sau "mohorît". Shelley îl numeşte o dată "posacul plumb" (*Prometeu descătuşat* 4.541). el nu se afla printre cele patru rase sau epoci tradiţionale, care erau de aur, de argint, de bronz şi de fier, dar era potrivit pentru a caracteriza o perioadă cu adevărat obtuză şi greoaie. În Dunciada, Pope vede "Obtuzitatea" cum "clocește o nouă epocă saturniană de plumb" (B 1.28), inversînd cu inteligenţă asociaţia obişnuită a lui Saturn cu epoca de aur. Byron scrie despre "Şi generali armaţi pînă în dinţi / Din veac de fier de plumb încă nenvins" (*Don Juan* 13.553-54, traducere de Aurel Covaci) – nu numai implicînd faptul că epoca prezentă este mai rea decît "fierul", dar că gloanţele şi ghiulele de plumb, care pătrund prin fier, au făcut-o aşa.

Paradoxul că metalul cel mai greu zboară cel mai repede pe cîmpul de bătălie era irezistibil. Aşa au Moth şi Armado ai lui Shakespeare acest schimb de replici: "O să zbor uşor ca plumbul", "Nu-i plumbuntre metale mai greoi? ... Îţi spun că plumbul e greoi", "Spunînd aceasta sînteţi prea vioi. Greoi e oare plumbul ţîşnind din ţeava flintei?" (*Zadarnicele chinuri ale dragostei* 3.1.57-63, traducere de

Ion Frunzetti și Dan Grigorescu).

"Plumburiu" în latină (*plumbeus*) însemna uneori "apăsător" sau "mohorît". În engleză, el însemna adesea "greoi", ca în "plumb de bătrîneţe / Aprins de tinerească fierbinţeală" al lui Shakespeare (*Henric al VI-lea, Partea I* 4.6.12-13, traducere de Barbu Solacolu) sau ca în "ochi de plumb" care pierd "spectacolul dulcii frumuseţi" (*Astrophil*, Cîntecul 7). "Ore leneşe, păşind cu paşi de plumb, / A căror iuţeală nu e decît pasul Poverii" al lui Milton ("Despre timp" 2-3) ne reaminteşte spiritual că greutatea unui ceas e făcută din plumb (de la latinescul *plumbum*). Se potriveşte adesea cu somnul, ca în "poveri de plumb" a lui Shakespeare (*Richard al III-lea* 5.3.105, traducere de Ion Barbu), "un somn de plumb i-a apăsat pleoapele lăsate" a lui Pope (*Odiseea* 4.610) sau aceasta din Young: "Noaptea ... / ... / îşi întinde înainte / Sceptrul ei de plumb peste o lume somnoroasă" (*Gînduri de noapte* 1.18-20). Melancolia merge cu "ochi de plumb" în "Odă adversităţii" a lui Gray (28).

El are o asociaţie specială cu moartea datorită folosirii obişnuite a sicrielor îmbrăcate în plumb. Spenser foloseşte expresia-formulă "înfăşurat în plumb" cu semnificaţia de "mort" de trei ori în *Calendarul păstorului*, de două ori rimînd "plumb" (în engleză, *lead*) cu "mort" (în engleză, *dead*). Byron are "culcat în plumb" (*Viziunea judecăţii* 550), Keats are "întins pe năsălie, în sufocantul plumb" (*Otho* 4.1.58).

Asocierea cu moartea, adăugată rangului său inferior printre metale, au făcut plumbul potrivit pentru cea de-a treia răcliţă în *Negustătorul din Veneţia* a lui Shakespeare: peţitorii superficiali au ales răcliţele de aur sau argint, dar mai profundul Basanio a respins "aurul bătător la ochi" şi argintul pentru "plumbul sărac" a cărui "simplitate" "mişcă / Mai mult decît retorica umflată", şi o cîştigă pe Porţia (*Negustătorul din Veneţia* 3.2.101-07, traducere de Petre Solomon). Cu o simbolistică similară Dante a imaginat ipocriţii din iad purtînd mantii împodobite cu aur la exterior, dar la interior cu totul de plumb (*Infernul* 23.64-47).

Vezi **Metal.**

Porc Porcul, nedrept totuşi, este simbolul necurăţeniei, prostiei, senzualităţii şi / sau lăcomiei; varietatea sălbatică a acestuia simbolizează mînia sau furia.

În afară de "porc", care desemnează un mascul adult castrat, "vier" reprezintă un mascul adult, iar "scroafă" o femelă adultă.

Pentru evrei (şi musulmani) porcul este "necurat" şi nu poate fi mîncat (Leviticul 11.7, Deuteronomul 14.8); Domnul are să-i

pedepsească pe răzvrătiții "care mănîncă din carnea de porc" (Isaia 65.4, 66.17). O veche ocară grecească pentru prostie este "*Beoțianul porc*" (Pindar, *Olympianice* 6.90, traducere de Ioan Alexandru), Beoția reprezentînd "țara tîmpiților" sau o văgăună. O altă expresie veche este "un porc luptîndu-se cu Atena" (ca în Teocrit 5.23): un prost certîndu-se cu zeița înțelepciunii sau, cum am putea spune, "vînzînd castraveți la grădinar". A "arunca mărgăritarele la porci" înseamnă să dai lucruri de preț (ca perlele înțelepciunii) celor care nu sînt capabili să le aprecieze (Matei 7.6) (*vezi* **Perlă**).

Zeița și vrăjitoarea Circe transformă bărbații în porci și în alte animale, după cum descoperă Ulise (*Odiseea* 10). "Cine n-o cunoaște pe Circe / Fiica Soarelui?", întreabă Milton. "A cărei cupă fermecată / Oricine o gusta, își pierdea înfățișarea verticală / Și se transforma într-un porc grohăitor" (*Comus* 50-53). "Beat ca un porc" e acum un loc comun; Gower are "beat ca un porc" (*Confessio Amantis* 5.6894), Shakespeare: "se îmbată ca un porc" (*Totu-i bine cînd sfîrșește bine* 4.3.255, traducere de Ion Frunzetti). Vergilius îi spune lui Dante că mulți păcătoși care sînt regi în tărîmul de deasupra "mor / ca porcii-aci-n putoare să se-nfunde" (*Infernul* 8.50, traducere de George Coșbuc). E poate simbolic că Ulise, care a petrecut un an cu Circe, sosește în Itaca să-și găsească porcarul credincios, avînd în grijă 360 de porci, din care le duce în fiecare zi cîte unul pețitorilor, care se poartă ca niște porci în casa lui (*Odiseea* 14.13-20).

Mistrețul e feroce și periculos. Venus îl avertizează pe Adonis să nu vîneze mistreți, ai căror colți au forța trăsnetului (Ovidiu, *Metamorfoze* 10.550); în versiunea lui Shakespeare, Venus descrie pe larg ororile "crîncenei jivine" (*Venus și Adonis* 616-30, traducere de Neculai Chirica și Dan Grigorescu), dar în zadar. Vînătoarea mistrețului din Calydon era o altă poveste populară grecească (de exemplu, Ovidiu, *Metamorfoze* 8.260-444). Corul femeilor din *Lysistrata* lui Aristofan avertizează, "Am să-mi las liberă scroafa " (683), însemnînd "Am să-mi vărs mînia", "scroafă" reprezentînd schimbarea potrivită pentru așteptatul "mistreț". Shakespeare face mult caz de faptul că însemnul lui Richard al III-lea era un mistreț alb. El e cunoscut pur și simplu ca "mistrețul" (de exemplu, 3.2.11, traducere de Ion Barbu), și mulți dușmani îl numesc în acest fel: "strîmb semnat, bocciu, stîrpit purcel" (1.3.227) și "Mistrețul crîncen, crunt, tîlhar de tronuri / — Ce vă prăda și lanuri și podgorii / Ca pe lături bînd caldul vostru sînge, / La voi în măruntăi făcîndu-și troacă" (5.2.7-10).

În alegoria politică a lui Orwell, *Ferma animalelor*, porcii sînt cei care conduc revoluția animalelor împotriva omului, iar, la sfîrșit, "Creaturile de afară priveau de la porc la om, și de la om la porc, și

iarăşi de la porc la om; dar era deja imposibil să-i deosebeşti".

Port *vezi* Mare, Corabie

Porumbel E o întîmplare fericită că "porumbel" rimează cu "dragoste", în engleză, pentru că porumbelul a fost pasărea dragostei de tot atîta vreme de cînd avem documente. Era pasărea lui Ishtar şi a Astarteei, zeiţele babiloniană şi, respectiv, siriană ale dragostei, ca şi pentru Afrodita greacă şi, deci, pentru Venus romană. Gînguritul lor blînd şi indiscutabila credinţă faţă de perechile lor face din porumbei, şi în special din turturele, simbolurile inevitabile nu numai ale dragostei, dar şi ale virtuţilor înrudite ale blîndeţii, nevinovăţiei, timidităţii şi păcii.

Întoarcerea turturelelor în Palestina, în aprilie, era un semn (şi un sunet) sigur al primăverii, aşa cum vedem în *Cîntarea Cîntărilor* 2.12: "flori pe cîmp s-au arătat şi a sosit vremea cîntării, în ţarină glas de turturea se aude". "Turturică" înseamnă, ea însăşi, specia de porumbel, iar nu o reptilă (**n.t.** În engleză, "turtle" înseamnă şi turturică, şi broască ţestoasă.); denumirile ei din ebraică (*tor*), greacă (*trugon*) şi latină (*turtur*, de unde "turturică") par să derive din chemarea ei. În acelaşi capitol din *Cîntarea Cîntărilor* (2.14), iubita e chemată ca: "Porumbiţa mea, ce-n crăpături de stîncă [...] te-ascunzi", făcînd aluzie la preferinţa ei de a-şi face cuibul pe stînci şi în peşteri; poate fi o pasăre diferită (*yonati* în ebraică, probabil porumbelul de stîncă), dar are, în mare, aceeaşi conotaţie. Ca termen de dezmierdare, "porumbiţă" se găseşte şi în greacă, şi în latină.

Cea mai timpurie referire la Afrodita în literatura greacă nu spune nimic despre porumbei (şi viceversa); de fapt, păsările care o însoţesc pe zeiţă în marea *Odă către Afrodita* a lui Sapho (începutul secolului al şaselea) sînt vrăbiile. La Homer, porumbeii îi aduc ambrozia lui Zeus (*Odiseea* 12.63). Dar porumbeii erau asociaţi cu locurile cultului Afroditei (mai ales Paphos şi Amathus, în Cipru), în bună parte cum erau bufniţele cu Atena. "Timidul porumbel" care scapă de un şoim în *Argonautica* (3.541-50) lui Apollonius este identificat ca o "pasăre blîndă" a lui Cypris (un nume convenţional pentru Afrodita).

În literatura latină, legătura este o rutină. Cînd doi porumbei îl conduc pe Aeneas spre creanga de aur, el le recunoaşte ca fiind păsările mamei sale Venus (*Eneida* 6.190 şi următoarele). Aproape de sfîrşitul *Metamorfozelor*, Ovidiu înşiruie trei păsări ale zeilor, păunul Iunonei, vulturul lui Jupiter şi "porumbeii Cythereei" (15.385-86) (Cythereea este o altă variantă obişnuită pentru Venus

/ Afrodita). Marţial menţionează "porumbeii paphieni" (8.28.13), Properţiu "porumbeii doamnei mele Venus" (3.3.31) şi aşa mai departe. Ei sînt înjugaţi la carul de luptă al lui Venus la Apuleius (*Metamorfoze* 6.6.2). Chaucer descrie porumbei zburînd în jurul capului lui Venus (*Povestirea Cavalerului* 1962), Spenser are "drag porumbel al lui Venus" (*Crăiasa zînelor* 4 Prolog 5), iar Shakespeare are "al lui Venus porumbel preasfînt" (*Visul unei nopţi de vară* 1.1.171, traducere de Dan Grigorescu), "porumbeii lui Venus" (*Negustătorul din Veneţia* 2.6.5) şi, asemeni lui Marţial, un "porumbel din Paphos" (Pericle 4, Gower 32). În strofa finală din *Venus şi Adonis* a lui Shakespeare, Venus, sătulă de lume, "dă zor / Să-nhame porumbiţele de-argint" la carul ei de luptă şi zboară la Paphos (1189-94, traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu). Îndrăgostiţii din vechime le dăruiau porumbei iubitelor lor (de exemplu, Teocrit 5.96-97). Ca pasăre a lui Venus, porumbelul reprezintă uneori senzualitatea (ca la Catullus 29.7-8), dar acel rol este de obicei jucat de o altă pasăre a Afroditei, vrabia.

Aristotel a scris că porumbeii sînt monogami (*Historia Animalium* 9.7.612b33 şi următoarele), iar fidelitatea faţă de pereche a devenit o parte a cunoştinţelor despre porumbei, mai ales despre turturele. Chaucer numeşte "Cinstita turturea, un soţ avînd" (*Divanul păsărilor* 355, traducere de Dan Duţescu). "La fel de fidel ca porumbelul faţă de perechea lui" era un proverb în perioada Renaşterii; "pe veci unite, două turturele" (Shakespeare, *Poveste de iarnă* 4.3.154-55, traducere de Ion Vinea).

Cînd e numit de Homer, porumbelul (*peleia*) este de obicei însoţit de epitetul "înfricoşat" sau "tremurător" (*treron*), aşa cum se întîmplă la Apollonius, mult mai tîrziu. (Dar e posibil ca *treron* să fie el însuşi un cuvînt vechi pentru "porumbel", înrudit cu *trugon*, "turturică", şi aşa mai departe.) La Homer şi, de asemenea, în tragedie, porumbelul este adesea legat de şoim, vultur sau altă pasăre de pradă. Cînd Hector îşi pierde stăpînirea de sine şi fuge de Ahile, "Cum pe la munte un şoim, la zbor fără seamăn de iute, / După sfiosul porumb s-avîntă uşor... / / Zboară tot astfel Ahile de-a dreptul asupra-i" (*Iliada* 22.137-140, traducere de George Murnu). Un semn sigur este vederea unui "vultur nalt în zbor ce-avea în gheare / Un porumbel sfios" (*Odiseea* 20.243). Corul din *Şapte contra Tebei* a lui Eschil se teme de armata asediatoare aşa cum un porumbel veşnic timorat (*pantromos*) se teme de şerpi pentru siguranţa cuibului său (292-94). În *Andromaca* lui Euripide, troienii îşi întorc spatele fugind "ca porumbeii care văd un şoim" (1140-41).

E o imagine foarte răspîndită în literatura latină. Prevestirea şi comparaţia se îmbină în *Eneida* lui Vergilius: "în izbirile-i repezi, /

Şoimul goneşte prin nori porumbelul cel iute-n zburare, / Strîns îl striveşte, prinzîndu-l, şi-n ghearele-i crunte-l sfîşie" (11.720-22, traducere de George Coşbuc). Ovidiu are: "de aceea mielul fuge de lup, căprioara de leu, porumbeii cu aripi tremurătoare fug de şoim" (*Metamorfoze* 1.505-06).

O altă conotaţie derivă din Biblie. Noe trimite înainte un porumbel de trei ori ca să afle cît de mult s-au retras apele potopului (Facerea 8.8-12); a doua oară, pasărea se întoarce cu o frunză proaspătă de măslin în cioc, semn că apele au scăzut destul ca să dezvelească crîngul de măslini. În tradiţia clasică, măslinul a ajuns să reprezinte pacea, şi aşa s-a întîmplat şi cu porumbelul – Horaţiu îl numeşte *inbellem... columbam*, "deloc războinicul porumbel" (*Ode* 4.4.31-32), – iar acel simbolism a însoţit conotaţia porumbelului din povestea lui Noe, ca şi cum ar fi confirmat noul jurămînt al lui Dumnezeu. De aceea, speranţa era alăturată păcii. (*Vezi* **Măslin.**)

Iisus îşi îndeamnă adepţii să fie "înţelepţi ca şerpii şi nevinovaţi ca porumbeii" (Matei 10.16). Tertulian, Părinte al Bisericii, numea porumbelul "animalul simplătăţii şi nevinovăţiei" (*De Baptismo* 8). În pasaje de o mare importanţă viitoare pentru imagistica creştină, toate cele patru Evanghelii descriu Duhul lui Dumnezeu "pogorîndu-se ca un porumbel" asupra lui Iisus, la botezul său (de exemplu, Matei 3.16). Porumbelul a ajuns să simbolizeze Sfîntul Duh, cea de-a treia persoană a Sfintei Treimi, aşa cum vedem în nenumărate picturi medievale şi renascentiste ale Sfintei Treimi sau Bunei-Vestiri. În Facerea, "Duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra apelor" (1.2). Pentru acei creştini înclinaţi să ia Duhul lui Dumnezeu ca pe un porumbel, era semnificativ că verbul ebraic tradus ca "se purta" apare ulterior (Deuteronom 32.11) ca "se roteşte", folosit în legătură cu un vultur aflat pe deasupra puilor săi; asta a dus la ideea că Sfîntul Duh a fost făcut să crească la suprafaţa apelor. Această idee stă la baza celebrei adresări către Sfîntul Duh care "În chip de porumbel cu-aripi măreţe / Ai fecundat, clocindu-l, vast Abisul" (*Paradisul pierdut* 1.20-22, traducere de Aurel Covaci). Sonetul lui Hopkins, "God's Grandeur", se încheie astfel: "Sfîntul Spirit peste cupolă, / Lumea se pregăteşte cu sîn cald şi, ah, aripi strălucitoare".

Două pasaje din Psalmi – "Cine-mi va da mie aripi ca de porumbel, ca să zbor şi să mă odihnesc?" (54.6) şi "Dacă veţi dormi în mijlocul moştenirilor voastre, aripile voastre argintate vor fi ca ale porumbiţei şi spatele vostru va străluci ca aurul" (67.14) – au inspirat titlul romanului lui Henry Miller *Aripile porumbelului*, al cărui personaj principal, Milly Theale, e asemeni unui porumbel în ceea ce priveşte blîndeţea şi puterea de a alina.

Potop *vezi* Mare

Primăvară Prămăvara este cel mai celebrat dintre anotimpuri. Poeţii, încă din antichitate, s-au bucurat la sosirea primăverii şi i-au savurat numeroasele trăsături distinctive. Anumite convenţii, care au influenţat pînă acum poezia, au fost stabilite de timpuriu.

Grecii şi romanii considerau primăvara începutul anului, de unde expresia latină *primum tempus*, "primul anotimp", care conduce la francezul *printemps*. În engleză, "prime" singur putea însemna "primăvară", ca şi prima oră a zilei; ca la Shakespeare: "Ea-şi vede-a vieţii duse primăveri" şi "Iernînd în toamna doldora de rod, / Ce-aşa-şi plătea altoiul primăverii" (*Sonete* 3.10, 97.6-7, traducere de Ion Frunzetti). Principalul cuvînt latinesc pentru primăvară, *ver* (de unde englezescul *vernal*, "primăvăratic"), a fost îmbinat cu *prima* ca să dea cuvîntul italian şi spaniol *primavera*. Latinescul *ver* e înrudit cu grecescul *ear*; anotimpul primăverii (*hore earos*) este unul dintre cele trei anotimpuri (*horai*) distinse de Hesiod. La Homer, *hore* singur înseamnă, din cînd în cînd, "primăvară", ca şi cum ar fi anotimpul însuşi. Cuvîntul din vechea engleză pentru "primăvară" era "postul mare", redus, acum, pentru perioada bisericească dinainte de Paşte; germanul Lenz îşi păstrează sensul original. Un cîntec englez din Evul Mediu începe aşa: "Primăvara a venit cu dragoste pe strune". Cuvîntul "primăvară", aşa cum implică celelalte sensuri de astăzi ale lui, însemna ivirea a ceva, de unde un prim început; expresia "timpul înmuguririi" era folosită în secolul al paisprezecelea, iar "înmugurirea anului" şi "înmugurirea frunzei" erau, cîndva, obişnuite. Ca verb se găsea adesea în poeme: "Cînd privighetoarea cîntă pădurile verzi ceruite, / Frunza şi iarba şi floarea izbucnesc în aprilie" (MS Harley 2253). Shakespeare are "mugurul să-l rupi cînd n-a dat floare" şi "floarea fragedei iubiri" (*Venus şi Adonis* 417, 656, traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu). Biblia are "dimineaţă" (I Regi 9.26) şi "auroră" (Iov 38.12, Luca 1.78) pentru zori. Shakespeare are şi "noii primăveri" (*Richard al II-lea* 5.2.50, traducere de Mihnea Gheorghiu) şi, cel mai izbitor, "flori şi muguri" (*Visul unei nopţi de vară* 2.1.82, traducere de Dan Grigorescu). Cuvintele germane *Frühling* şi (mai puţin obişnuit) *Frühjahr* vin de la *früh*, "timpuriu".

Poezia latină are cîteva descrieri ale primăverii care fixează convenţiile: iarna se moaie şi-şi slăbeşte strînsoarea, Venus sau dragostea îmbibă pămîntul, Graţiile şi nimfele dansează, rîndunelele sau cucii, şi apoi privighetorile, cîntă, păsările, şi apoi animalele, îşi

caută pereche, cad şuvoaie ca şi cum cerurile ar impregna pămîntul, vîntul de apus (Zephyrus sau Favonius) suflă blînd, pămîntul înverzeşte şi apoi străluceşte sau se împurpurează de muguri şi flori, Flora presară flori, roua cade pe ele, băieţii şi fetele se caută unii pe alţii ş.a.m.d. Vezi Lucreţiu 1.10-20, 250-61, 2.991-98, 5.737-47; Horaţiu, *Ode* 1.4, 4.7, 4.12; Vergilius, *Georgice* 2.323-35. Aceste convenţii au fost cristalizate în poezia latină medievală, ca în *Carmina Burana* şi în cîntecele în provensală şi în vechea franceză; un tip obişnuit de cîntec de dans în vechea franceză, de exemplu, era *reverdie* sau "reînverzirea". Cea mai bine cunoscută scurtă descriere a primăverii în engleza medie este începutul *Povestirilor din Canterbury* ale lui Chaucer. (*Vezi* **Vîntul de apus.**)

O temă medievală comună era "disputa" sau *conflictus* dintre Iarnă şi Primăvară. *Bufniţa şi privighetoarea* (c. 1200) este un astfel de poem, unde bufniţa reprezintă iarna, iar privighetoarea, bineînţeles, primăvara. Un ecou al acestei teme se găseşte în cîntecul de încheiere al *Zadarnicelor chinuri ale dragostei* a lui Shakespeare.

O altă mare influenţă asupra poeziei postclasiciste a primăverii este acest pasaj din Cîntarea Cîntărilor: "iarna a trecut, ploaia a încetat. / Flori pe cîmp s-au arătat şi a sosit vremea cîntării, în ţarină glas de turturea se aude. / Smochinii îşi dezvelesc mugurii şi florile de vie văzduhul parfumează. Scoală, draga mea, şi vino!" (2.11-13).

Primăvara este anotimpul dragostei, "Ce dulce-i primăvara cînd iubeşti!" (*Cum vă place* 5.3.32-33, traducere de Virgil Teodorescu). Un epitet aproape cu funcţie de formulă pentru primăvară în poezia medievală şi a Renaşterii este "înfloritor". Cel mai des citat vers din engleză pe acest subiect esta, probabil, cel al lui Tennyson: "Primăvara, fantezia unui bărbat tînăr se îndreaptă încet către gînduri de dragoste" ("Locksley Hall" 20).

Paradisul biblic şi Epoca de Aur clasică (aşa cum se găseşte la Ovidiu, în *Metamorfoze* 1.107-10) erau considerate ca locuri ale primăverii veşnice. Livada lui Alcinou din *Odiseea* lui Homer reprezintă prototipul clasic: are întotdeauna pomi cu fructe coapte, pentru că rodul "la suflarea / Zefirului sporeşte şi se coace" (7.112-21, traducere de George Murnu). Vergilius speculează, în *Georgice*, faptul că primăvara era anotimpul aflat în zorii lumii copilăriei (2.337-43). Facerea 1.11 a fost citită ca sugerînd că sămînţa şi fructul erau cîndva simultane, dar sursele clasice au fost suficiente pentru a determina descrieri ale Grădinii Edenului ca loc al "Eternei Primăveri", unde sînt "mîndri pomi, / Răsplini de cele mai frumoase fructe / Cu smalţuri de culori întreţesute", după cum formulează Milton (*Paradisul pierdut* 4.268, 147-48, traducere de Aurel Covaci); "Primăvara / Cu Toamna mînă-n mînă dănţuia" (5.394-95).

Relatarea lui Spenser despre Grădina lui Adonis dezvoltă tradiția: "Acolo e primăvară continuă, și cules / Continuu, întîlnindu-se în același timp; / Pentru că ramurile poartă surîzătoare flori / Și cu proaspete culori împodobesc vesela Primăvară, / Și, în același timp, fiecare pom care trage greu, / Care pare să sufere din cauza poverii de fructe" (*Crăiasa zînelor* 3.6.42). În feeria din *Furtuna*, Ceres îi binecuvîntează pe îndrăgostiți cu urarea "Primăvara vă găsească / Cînd culesul se sfîrșește" (4.1.114-15, traducere de Leon D. Levițchi). "Măreață Primăvară, dinainte [de Potop], / Înverzită tot Anul", potrivit lui Thomson ("Primăvara" 320). Iar viziunea lui Shelley asupra lumii reînnoite din *Zîna Mab* este o grădină în care "pomii, / Și fructele, și florile răsar / În cuvenita rînduială-a firii" (8.118-21).

Primăvara, bineînțeles, e o metaforă pentru tinerețe. "Primăvara tinereții", folosită ca referindu-se la vîrsta imediat de după douăzeci de ani, și expresia "primăvara vieții" sînt locuri comune (în franceză, *printemps de la vie*, în germană, *Lenz des Lebens*).

Vezi **Toamnă, Anotimpuri, Vară, Iarnă.**

Privighetoare

Privighetoarea a avut cea mai spectaculoasă carieră dintre toate păsările literare. A apărut în mii de poeme, de la Homer pînă în secolul al douăzecilea, și chiar în vremurile antice dobîndise un sens aproape simbolic ca pasărea primăverii, a nopții și a doliului. Mai tîrziu, prin legătura ei cu primăvara și noaptea, a devenit și pasărea dragostei.

Grecii considerau privighetoarea, asemeni rîndunicii și cucului, a fi un notabil mesager al primăverii. Un fragment de patru cuvinte aparținînd lui Sapho rezumă acest lucru: "heraldul primăverii, privigehtoarea cu glas frumos". Homer are "Privighetoarea ... în dumbrava verde, / La începutul primăverii cîntă" (*Odiseea* 19.519, traducere de George Murnu). În *Veghea lui Venus*, scrisă în latina tîrzie, zeița primăverii face pasărea să cînte un cîntec de dragoste (86-88). Această tradiție e repetată în *Divanul păsărilor* al lui Chaucer, unde privighetoarea e definită ca pasărea "-n muguri verzi cîntînd" (351-52, traducere de Dan Duțescu), iar în *Endimion și Phoebe* al lui Drayton: "Privighetoarea, heraldul din păduri al primăverii" (55).

Vocea ei melodioasă, fluidă și variabilă au făcut din privighetoare o pasăre de casă populară în vremurile antice. Una dintre cele două denumiri grecești se referă la cîntecul ei: *aedon*, "cîntăreț"; celălalt, *philomela*, a fost considerat a însemna "iubitor de muzică", dar e nesigur ce înseamnă *mela* (probabil că nu "muzică").

Grecii auzeau în cîntecul privighetorii ceva de jale și își imaginau

una din "vorbele" ei ca fiind numele unui copil pierdut; ei îşi imaginau, în mod greşit, şi că femela speciei cîntă. Cea dintîi apariţie literară a ei este în comparaţia dintre Penelopa şi fiica lui Pandareos, Aedon, soţia lui Zethos; într-o criză de nebunie, Aedon şi-a ucis fiul, pe Itylos, şi acum, preschimbată în privighetoare, revarsă un cîntec de jale (*Odiseea* 19.518-23, traducere de George Murnu).

Se poate ca grecii, ascultînd cele două păsări importante ale începutului de primăvară, să fi fost izbiţi de contrastul dintre chemarea ciripitoare şi nearmonioasă a rîndunicii şi frumosul cîntec al privighetorii, şi aşa s-a ivit o altă poveste despre Procne, fiica lui Pandion din Atena şi soţia lui Tereus din Daulis (Tracia), şi sora ei mai mică, Filomela. După cum o istoriseşte Ovidiu, cîteva secole mai tîrziu (*Metamorfoze* 6), Tereus o răpeşte şi o violează pe Filomela, îi smulge limba, ca să nu poată vorbi, şi o închide într-o colibă ascunsă; ea izbuteşte să ţeasă un mesaj la război şi să-l trimită surorii ei, care o salvează. Împreună, ele se răzbună îngrozitor pe Tereus prin uciderea de către Procne a fiului său, Itys, şi servirea acestuia tatălui său la masă. Cum furiosul Tereus le urmăreşte pe surori, ele se preschimbă amîndouă în nişte păsări pe care Ovidiu nu le numeşte: una zboară în păduri (de presupus, privighetoare), cealaltă zboară spre acoperiş (de presupus, rîndunică); Tereus devine pupăză.

Ovidiu nu spune unde a zburat fiecare soră, dar e de presupus că cea fără limbă devine rîndunică. Ambiguitatea lui poate reflecta un conflict existent de multă vreme în mit, deoarece philomela, dacă e luată în sensul de "iubitoare de muzică", e un nume necorespunzător pentru rîndunica fără glas, dar dacă cîntecul privighetorii sună a jale, atunci ea trebuie să fie cea care şi-a pierdut un fiu. Există variante în care Tereus îi taie limba lui Procne, dar întotdeauna fiul lui Procne este cel care e ucis, aşa că filomela ar cînta un cîntec de jale pentru nepotul ei. În orice caz, uneori (ca la Aristofan) Procne e privighetoarea.

Această povestire, în forma ei ovidiană, a devenit foarte populară. În poezia lirică medievală din cîteva limbi, Filomela sau Filomena înlocuieşte cuvintele iniţiale pentru privighetoare. Chaucer relatează o parte din poveste în *Legenda unor femei vestite*, şi ea revine pretutindeni în *Titus Andronicus* a lui Shakespeare. T.S. Eliot o foloseşte în *Ţara pustie*. Cînd Keats o compară pe tăcuta Madeline spunînd "Cum, limbă neavînd... / Se umflă guşa-n van privighetoarei" (*Ajunul sfintei Agnes* 206, traducere de Aurel Covaci), e îndoielnic, totuşi, dacă trebuie să ne gîndim la Filomela şi la tragedia ei.

În drama greacă, a prevalat o versiune mai simplă. Corul din *Agamemnon* al lui Eschil compară tînguirea nestăpînită a Cassandrei

pe marginea crimei ei cu vociferarea privighetorii pentru Itys; Cassandra răspunde spunînd că tînjește după soarta privighetorii, mai fericită decît propria-i soartă (1140-49). Corul din *Aias* a lui Sofocle și-o imaginează pe mama lui Aias jelind deasupra fiului ei mai violent decît privighetoarea (621-31). Corul din *Helena* lui Euripide invocă privighetoarea să cînte de jale împreună cu el în legătură cu soarta Helenei. (Vezi și Sofocle, *Electra* 107-09, 147-49, 1077 și următoarele.) Seneca imită tragedia greacă atunci cînd Octavia lui întreabă ce privighetoare ar putea cînta cîntecul ei de jale (*Octavia* 914).

Poate datorită provenienței ateniene a mitului Filomelei, privighetoarea a ajuns să fie numită "pasăre atică" (Properțiu 2.20.5-6; Milton, *Paradisul regăsit* 4.245-46; Gray, "Odă primăverii" 5).

După trei milenii de privighetori poetice, Darío putea susține: "Aceleași privighetori cîntă aceleași triluri, / și-n diferite limbi e același cîntec" ("Lebedele" 7-8), dar o trecere în revistă a limbilor omenești dă o altă impresie. Comedia lui Aristofan *Păsările* (737-52), oferă cîntecul ca "tio tio tio tiotinx" și "tototototototototototinx", ceea ce nu sună prea de jale, dar într-un "tio" sau "ito" grecii aud numele lui Itys. De jale sau nu, "tiotinx" e mai precis decît sunetul convențional din poezia engleză de la Renaștere încoace, jug jug", care seamănă cu glasul păpăludei. Poetul medieval german Walther von der Vogelweide face ca pasărea să cînte voios "tandaradei!" (în "Unter der linden"), dar poeții germani de mai tîrziu au simțit tristețe în sunet, pe care l-au transformat în "zurück" ("înapoi") sau "zu spat" ("prea tîrziu"). Poeții provensali nu-i reține trilul, dar în vechea franceză este "oci" sau "ochi", care sună ca verbul pentru "crimă", de unde legătura, în cîteva poeme, cu răzbunarea. După Fitzgerald, Omar Khayyam și-o imaginează spunînd: "Vin! Vin! Vin! Vin roșu!" (22.23).

Aproape toate scurtele aluzii la privighetoare din poezia greacă și cea latină îi menționează frumosul glas, tristețea, prezența primăvara devreme și / sau invizibilitatea, pentru că se ascunde prin hățișuri sau printre copaci înfrunziți. Moschos, în "Cernitul cîntec pentru Bion", menționează "Privighetori al căror vaiet răsună în frunzișul des" (9, traducere de Ion Acsan); Catullus jură că "întotdeauna am să cînt cîntece de jale, așa cum sub umbrele groase ale ramurilor cîntă pasărea dauliană, plîngînd soarta lui Itylus" (65.12-14). Descriind o privighetoare jelind toată noaptea (*Georgice* 4.511-16), Vergilius dă un impuls asocierii privighetorii cu noaptea, ceea ce implică și denumirea ei în engleză. (Pentru "privighetoare", în engleză "nightingale", "-gale" vine de la cuvîntul din vechea engleză *galan*, "a cînta". Numle ei latinesc, luscinia, poate însemna

"cîntăreț la apus", deși, mai probabil, "cîntăreț al durerii", cum afirmă Varro în *Latina* 5.76.)

Obîrșia nocturnă a privighetorii e bine stabilită în poezia engleză – e afirmată și supraafirmată de Christina Rossetti: "O sută de mii de păsări salută ziua: – / O singură pasăre solitară salută noaptea" ("Viața de mai tîrziu" 20). E adesea împerecheată cu ciocîrlia ca opus al ei; cea mai renumită dintre împerecheri apare în *Romeo și Julieta* 3.5, care începe cu o dispută dintre tinerii îndrăgostiți, în dimineața de după prima noapte petrecută împreună, asupra faptului dacă ceea ce tocmai au auzit este privighetoarea sau ciocîrlia.

Milton o numește "veghetoare pasăre" care "Ascunsă-n întuneric viersuiește / Și de sub cel mai des frunzar revarsă / Sonorele-i nocturne triluri" (3.38-40, traducere de Aurel Covaci) și "privighetoarea nu-ncetează / Să-și tînguie întreaga noapte jalea" (7.436), printre opt prezențe în *Paradisul pierdut*. Poate pentru că noaptea este vremea îndrăgostiților, Milton accentuează, de asemenea, calitatea de dragoste a cîntecului: "Și-i fermecată liniștita noapte, / Cu pasărea-i solemnă triluind" în Eden, în timp ce Adam și Eva "Lin legănați de trilul / Privighetorilor, dormeau" (4.603, 771). Primul său sonet, "Ah, PRIVIGHETOARE", afirmă că trilurile ei prevestesc "Izbînzi de-amor", opunînd-o cucului, "al urii" (traducere de Tudor Dorin). Îmbinînd dragostea cu jelirea tradițională, Milton numește pasărea "nemîngîiată de dragoste" în *Comus* (234), ca și cum și-ar fi pierdut perechea, nu progenitura.

Orice pasăre care cîntă poate deveni prea bine o metaforă pentru un poet (cum a făcut lebăda), dar privighetoarea a ajuns la asta din vremea lui Hesiod. În *Munci și zile* (202-12), Hesiod spune o fabulă despre un șoim care are o privighetoare în gheare; șoimul își numește prada *aoidos*, termenul uzual pentru bard sau menestrel la Hesiod și Homer; implicația este că Hesiod este el însuși o privighetoare într-o lume de șoimi periculoși (stăpîni prădători). (Vezi și Theognic 939.). Platon își imaginează sufletul poetului Thamyras alegînd viața unei privighetori (*Republica* 620a). Teocrit îl numește pe Homer "privighetoarea chiană" (7.47). E un gînd frecvent în poezia trubadură și truveră (în provensală și în vechea franceză) că poetul este asemeni unei privighetori, care-l incită să cînte și îi reamintește despre nefericirea lui în dragoste; același lucru e adevărat printre germanii *Minnesänger*. O tradiție medievală adaugă faptul că ei se opresc din cîntat atunci cînd dragostea e împlinită. În paranteză, tradiția trubadurească nu pare să se inspire prea mult din tradiția clasică: adesea păsările sînt masculi și adesea sînt fericite.

În literatura religioasă, pasărea reprezintă uneori sufletul, așa cum

se întîmplă în *Filomena* lui John Peacham: "Trebuie să ştiţi că această pasăre este ilustraţia / Sufletului care face toate sforţările în a-L iubi pe Dumnezeu" (45-46).

Milton, în primul pasaj citat mai sus (*Paradisul pierdut* 3.38-40, traducere de Aurel Covaci), se compară pe sine cu privighetoarea care, asemeni lui, cîntă în întuneric. Keats face aluzie la acest pasaj în celebra sa "Odă la o privighetoare", unde se compară sau, mai degrabă, se pune în contrast, pe sine cu pasărea invizibilă al cărei cîntec îl copleşeşte. În a sa *În apărarea poeziei*, Shelley scrie: "Poetul este o privighetoare care cîntă, în întuneric, spre a-şi înveseli singurătatea cu acorduri suave; cei ce-l ascultă sînt ca nişte oameni vrăjiţi de melodia unui cîntăreţ nevăzut şi care, deşi se simt adînc tulburaţi, nu ştiu de către cine anume şi de ce" (traducere de Petre Solomon). "La Filomela şi la poet", susţine Lamartine, "cele mai dulci cîntece sînt suspinele" ("Adieux à la Poésie" 34-35).

O tradiţie derivată spune că privighetoarea îşi apasă un spin în piept pentru a rămîne trează, astfel încît să se poată tîngui toată noaptea. Lucreţia lui Shakespeare îi vorbeşte păsării: "Cum ţie cîntul ţi-e iscat de-un spin, / Ţinîndu-ţi chinul treaz" (*Necinstirea Lucreţiei* 1135-36, traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu); după Sidney, ea "îşi cîntă durerile, cartea ei de cînturi alcătuind un spin" ("Privighetoarea" 4). Marvell pare să facă aluzie la această tradiţie în "Pe Appleton House" 513-20, iar Oscar Wilde construieşte pe ea povestea "Privighetoarea şi trandafirul".

Motivul spinului merge înapoi pînă la poezia franceză din secolul al şaisprezecelea, care pare să-l fi luat din poezia arabă sau persană, unde privighetoarea (masculin) sau *bulbul* îi cîntă trandafirului (feminin) pînă cînd înfloreşte primăvara; el îşi apasă uneori pietul de spinul trandafirului ca să-şi uşureze durerea în timp ce cîntă. Fitzgerald, în versiunea lui la Omar Khayyam, indică originea persană a motivului, "divina / Melodioasa persană" în care "privighetoarea plînge către trandafir" (21-23). Thomas Moore şi Byron au introdus "bulbul" cititorilor englezi în *Lalla Rookh* (1.280) şi *Mireasa din Abydos* (1.288 şi 2.694);vezi şi *Ghiaurul* lui Byron 21-31). În deschiderea lui *Epipsychidion*, Shelley îşi numeşte iubita privighetoare şi îşi asemuieşte poemul cu un trandafir: "blîndă şi înmiresmată e floarea ofilită, / Şi nu i-a rămas nici un spin ca să-i rănească pieptul" (11-12).

Ignorînd tradiţia că pasărea cîntă o tînguire, unii poeţi, din Evul Mediu încoace, au făcut din privighetoare o emblemă a dragostei. Ronsard are o privighetoare care îi face curte iubitei lui (*Ode* 4.22). Thomas Randolph îşi imaginează o privighetoare cîntînd în Cîmpiile Elizee, unde "Sufletele Îndrăgostiţilor fericiţi, încununaţi

de extaz, / Se vor aduna în jurul tău şi-şi vor continua sărutările " ("La moartea unei privighetori"). Despre o pereche de tineri îndrăgostiţi, comentează Byron, "Pricini de-amor aveau deci tinereii / Cît filomelele sau porumbeii" (*Don Juan* 4.151-52, traducere de Aurel Covaci). "Privighetoarea", îşi aminteşte Hugo, "cînta ca un poet şi ca un îndrăgostit" ("La Fête chez Thérèse" 79-80). În cea mai mare parte, totuşi, melancolia rămîne nota dominantă a păsării, deşi melancolia trebuie să fie datorată, bineînţeles, dragostei pierdute.

Coleridge a scris o pereche de poeme despre privighetoare care trebuiau să pună capăt poemelor despre privighetoare. În "Privighetoarei", el începe: "Soră a Poeţilor nemîngîiaţi de dragoste, Filomela! Cîţi barzi ... / ... Cîţi barzi îţi invocă numele". El citează apoi versul lui Milton despre "Filomela" din *Il Penseroso*, "Cea mai muzicală, cea mai melancolică", ca şi cum l-ar fi demitizat, dar urmează el însuşi tradiţia spunînd: "Tu îţi ciripeşti trist cîntecele stăruind pentru milă". Trei ani după "Privighetoarea", el citează din nou versul lui Milton şi chiar îşi citează propria frază, "cîntecele stăruind pentru milă", dar, de data aceasta, respinge ideea că privighetorile sînt melancolice. "În natură nu există nimic melancolic", şi datorăm unui "bărbat rătăcitor prin noapte", anonim şi nefericit, gîndul nefondat că privighetorile sînt triste; "Şi mulţi poeţi au repetat ideea". Acest argument nu-şi avea originea la Coleridge. Socrate spunea că "nu este pasăre care să cînte cînd suferă de foame sau de frig sau de altceva, nici măcar privighetoarea, rîndunica şi pupăza, despre care se spune că atunci cînd cîntă se tînguie de suferinţă" (Platon, *Phaidon* 85a, traducere de Petru Creţia). Keats pare să-i răspundă lui Coleridge atunci cînd îşi face privighetoarea fericită, cîntînd fără nici un gînd de moarte sau alte suferinţe omeneşti, dar el pare, nu mai puţin, să proiecteze astfel de suferinţe atunci cînd, aproape de sfîrşit, îşi imaginează pasărea cîntînd un "recviem" sau o "cantată tînguioasă".

În ciuda lui Coleridge, alte poeme cu privighetori au continuat să fie scrise, cum ar fi "Filomela" lui Matthew Arnold, "Durerea lui Itys" a lui Wilde şi "Privighetorile" lui Robert Bridges. În Franţa, un exemplu notabil este "Le Rossignol" al lui Verlaine, unde glasul plin de dor al privighetorii care se tînguieşte evocă amintiri ale iubitei lui absente.

Vezi **Cuc, Ciocîrlie.**

Purpuriu Se pare că vocabula grecească *porphureos*, de la care derivă cuvîntul nostru "purpură", n-a numit la origine o culoare sau o nuanţă, ci sclipirea sau luciul, un amestec de lumină şi întuneric pe o

suprafață, ca strălucirea unui veşmînt vopsit cu un extract din cochilia de murex sau purpura (în greceşte, *porphura*), un melc care se găseşte în Marea Mediterană. La Homer, *porphureos* poate determina nu numai "veşmînt", dar şi "mare", "sînge", "nor", "curcubeu" şi "şarpe". Mai apare de trei ori ca un epitet definitoriu pentru "moarte". Mişcarea scînteietoare a mării poate constitui sensul primar, pentru că verbul *porphuro* înseamnă "a se înălța şi a coborî" sau "a se umfla". "iar sub talpa de navă / Călătorindă pe mare vuiau răscolitele valuri" (*Iliada* 1.481-82, traducere de George Murnu). Termenul trebuie adesea tradus ca "strălucitor", "scînteietor", "lucitor", "iradiant" sau altele asemenea decît "purpuriu".

Latinescul *purpureus* se referă adesea la nuanță, dar poezia latină a împrumutat de la Homer şi de la alți scriitori greci aplicarea ei anumitor lucruri care nu sînt purpurii. Horațiu scrie despre "lebede purpurii" a căror culoare este, desigur, albă (*Ode* 4.1.10); Ben Jonson le face "lebede strălucitoare" în traducerea lui. Vergilius o face pe Venus să-i dea fiului ei, Aeneas, "făptură voinică şi plete de tînăr" (1.590, traducere de George Coşbuc). Vezi şi *Eneida* 6.641. Din cînd în cînd, la Ovidiu dragostea (Amor) e *purpureus* (de exemplu, *Amores* 2.1.38), şi poate fi sub influența lui Ovidiu faptul că Milton îi dă Iubirii "aripi de purpură" (*Paradisul pierdut* 4.764, traducere de Aurel Covaci) şi că Gray scrie: "Floarea tinerei dorințe şi lumina purpurie a dragostei" ("Progresul poeziei" 41).

Un alt cuvînt grecesc, *phoinikeos* (de la *Phoinikia*, Fenicia, unde îşi are originea vopseaua), era de obicei aplicat în sens mai restrîns culorilor purpurii (sau de un roşu închis).. Acelaşi lucru e adevărat în legătură cu derivatul latin *puniceus*. În versuri, fiecare e uneori folosit ca sinonim pentru porphureos / purpureus, ca în versurile succesive (28-29) ale "Prohodului lui Adonis" al lui Bion, care descriu sîngele.

Marea purpurie a lui Homer se continuă prin valurile lui Catullus "scînteind cu lumină purpurie" (64.275) şi, mult mai recent, prin "Oceanul, cățărat pe țărm" al lui Shelley (*Prometeu descătuşat* 1.109, traducere de Petre Solomon) şi prin "Pe valul purpuriu al mării" a lui Yeats (*Rătăcirile lui Oisin* 384, traducere de Aurel Covaci).

O altă întrebuințare izbitoare este "primăvara purpurie" (*ver purpureum*) a lui Vergilius în *Egloge* 9.40; poate însemna "strălucitor", dar poate că evocă şi culoarea florilor de primăvară. Influentul poem latin din secolul al patrulea *Veghea lui Venus* o are pe Venus înfrumusețînd "anul împurpurat" (*purpurantem...annum*) cu geme ca florile (13). În al său cîndva celebru început al "Odei despre primăvară", Gray urmează *Veghea*: "Hei! Acolo unde Orele cu

BCUIASI

sîni de trandafir, / Alaiul frumoasei Venus, apar, / Scot la iveală florile aşteptînd de mult / Şi trezesc anul purpuriu", Cînd Milton imită întrebuinţarea latinească, oarecum rară, a "purpurei" ca verb în *Lycidas* 141 – "şi-nveşmîntă / Pămîntul cu-ale primăverii flori" (traducere de Petre Solomon) –, el nu afirmă că toate florile de primăvară din Anglia sînt purpurii la culoare. Ele pot fi, într-adevăr, albe, ca în uimitoarea frază a lui Thomson: "o jerbă de un alb-împurpurat / De flori amestecate" ("Primăvara" 110-11).

Poezia latină foloseşte ocazional *purpureus* pentru soare sau lună, poate cu sensul de "iradiant", dar poate pentru a sugera culoarea zorilor sau pe aceea a apusului. Shakespeare deschide *Venus şi Adonis* cu "purpuriul soare" (traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu). Fraza lui Worsworth "cîmpuri înveşmîntate în străluciri purpurii" ("Laodamia" 106) şi "Şi-al zilei miez văpaie" a lui Yeats ("Insula din lacul de lîngă Innisfree", traducere de Aurel Covaci) au amîndouă o aură clasică – sau una vizionară.

În *Ajunul Sfintei Agnes*, Keats îl prezintă pe îndrăgostitul său erou Porphyro ca pe un aducător al culorii aprinse în lumea palidă şi rece a lui Madeline; într-un ecou al contextului homeric atît al sîngelui, cît şi al mărilor care se înalţă şi coboară, la gîndul lui Porphyro de a se furişa în dormitorul ei, "inima-i durută / De-un purpuriu tumult se-ncinge" (137-38, traducere de Aurel Covaci).

Un pasaj colorat sau înflorit într-un poem de altfel cuviincios şi respectabil e numit o "pată purpurie" (*purpureus pannus*), de la *Arta poeziei* 15 a lui Horaţiu.

Datorită atît efectului izbitor, cît şi costului ridicat al vopselei de murex, numită adesea "purpură din Tyr" (de la cetatea Tyr din Fenicia), întrebuinţarea ei a fost în bună măsură restrînsă la regi, împăraţi şi aristocraţi (de unde "purpură regală"). Într-una dintre cele mai spectaculoase scene ale dramei greceşti, Clitemnestra insistă ca Agamemnon să păşească pe o cărare de veşminte vopsite cu "suc de *porphura*, preţuind greutatea ei în argint", atunci cînd intră în palatul său (Eschil, *Agamemnon* 959-60). Consulii romani purtau togi purpurii, iar senatorii şi cavalerii aveau o bandă purpurie pe tunicile lor. Antoniu al lui Dryden a cîştigat "măreţie de purpură" (*Totul pentru dragoste* 1.1.298). Un giulgiu purpuriu era folosit pentru a acoperi sicriul unei persoane de rang înalt.

Într-o întrebuinţare în batjocură a purpurei regale, soldaţii lui Pilat l-au luat pe Iisus şi "L-au îmbrăcat în purpură şi, împletindu-I o cunună de spini, l-au pus-o pe cap. / Şi au început să se plece în faţa Lui, zicînd: Bucură-Te, regele iudeilor!" (Marcu 15.17-18).

Sîngele e tipic purpuriu în poezia engleză, aşa cum este şi în poezia

clasică. Shakespeare are "sîngele ca roza-nsîngerată" (*Henric al VI-lea, Partea a III-a* 2.5.99, traducere de Barbu Solacolu), "Diata sîngerosului război" (*Richard al II-lea* 3.3.94, traducere de Mihnea Gheorghiu), "valul purpuriu ţîşnit din vine" (*Romeo şi Julieta* 1.1.85, traducere de Virgil Teodorescu) ş.a.m.d. Sîngele e purpuriu în *Crăiasa zînelor* a lui Spenser de o jumătate de duzină de ori; găsim şi "un lac purpuriu / de sînge înroşit" (6.1.37). Printre multe alte exemple, vezi "sînge purpuriu" (Marvell, *Britannia* 40) şi "Răzbunarea purpurie îmbăiată în sînge" (Pope, *Windsor-Forest* 417). Milton leagă două înţelesuri dintre cele mai uzuale în *Eikonoklastes*: "acoperind infamul şi hidosul veşmînt de sînge nevinovat, care-i stătea atît de aproape, cu glorioasa purpură a regalităţii şi legii supreme" (sec. 28).

Fie de la însemnul rangului, fie de la culoarea sîngelui, Horaţiu se referă la "tiranii în purpură" (*Ode* 1.35.12); Gray repetă asta în "Odă despre adversitate" 7, Blake în "Călugărul cenuşiu 34; şi, de fapt, "purpura" e adesea asociată cu tiranii în poezia engleză din secolul al optsprezecelea; de exemplu, "tirania de purpură a Romei" (Thomson, *Vara* 758), veşmintele purpurii ca sîngele ale regalităţii" (Southey, *Wat Tyler* 2.1).

Un preot catolic e "înălţat la purpură" atunci cînd devine cardinal. Purpura este, de asemenea, culoarea ecleziastică a Postului Crăciunului şi Postului Paştelui, şi a spiritului de penitenţă şi doliu. Dante nu foloseşte "purpuriu" (*porpora*) decît o dată în *Divina comedie*, ca fiind culoarea veşmintelor celor patru virtuţi morale personificate, dar cercetătorii nu s-au pus de acord asupra semnificaţiei epitetului: ar putea însemna că aceste virtuţi nu înseamnă nimic fără dragoste, a cărei culoare este roşie (*rossa*) cu cîteva versuri mai sus sau că, în privinţa celor patru virtuţi "cardinale", ele nu sînt numai fundamentale, ci şi înălţate la purpură ca şi în cazul funcţiei clericale sau că, în privinţa celor patru virtuţi clasice, ele poartă culoarea imperiului (*Purgatoriul* 29.131).

Vezi **Sînge, Zori.**

Pustiu *vezi* **Pădure**

R

Răsărit şi apus Răsăritul reprezintă direcţia sau a patra parte a cerului unde răsar soarele, luna şi stelele; apusul e direcţia în care ele apun. Termenii pentru aceste direcţii, în alte limbi, reflectă adesea aceste definiţii. Cuvîntul grecesc pentru "răsărit", *eos*, înseamnă şi "zori", în timp ce "apus", *zophos*, înseamnă "amurg" sau "crepuscul"; Ulise spune că Itaca se găseşte "spre *zophos*", în timp ce insulele învecinate se găsesc "mai spre *eos*" (Homer, Odiseea 9.26). Un cuvînt grecesc mai nou pentru "răsărit", substantivul *anatole*, înseamnă şi "răsărit"; verbul *anatello* poate însemna "a da naştere la" sau "a aduce lumina"; "Anatolia" se foloseşte încă în engleză pentru referirile la Asia Minor (Turcia), numită aşa pentru că se găseşte la răsărit de Grecia. Grecescul *hesperos* şi latinescul *vesper* înseamnă amîndouă "înserare" şi "apus". Participiul latinesc *oriens* înseamnă "(soarele) care răsare" şi "răsărit" (de unde englezul "orient"), în timp ce *occidens* înseamnă (soarele) "care coboară" sau "care apune" şi "apus" (de unde "occident"). "Firmamentul", spune Chaucer, "se repede de la răsărit la apus" (*Povestirea omului legii* 295-97); evocînd sensul latin, Pope are: "Aurora şi-a înălţat capul oriental" (*Iliada* 19.1). Germanul *Morgenland* ("ţara dimineţii") înseamnă "Răsăritul" sau "Orientul", în timp ce *Abendland* ("ţara înserării") înseamnă "Apusul" sau "Occidentul". În engleză, a te "orienta" înseamnă, literalmente, a găsi răsăritul. "Nordul" e înrudit cu cuvintele din alte limbi europene, care înseamnă "stînga", care se găseşte acolo unde este nordul atunci cînd se orientează cineva.

Dacă oamenii sînt priviţi ca nişte fiinţe efemere, creaturi ale zilei, atunci viaţa lor urmează modelul soarelui. Una indică, dintre direcţiile de navigaţie din *Odiseea*, pe aceea care duce spre Hades, tărîmul morţilor, una navighează către vest sau către nord-vest, urmînd calea soarelui care apune în *zophos*; în Hades, nu există soare. Tennyson prinde frumos metafora în al său "Ulysses" – "scopul mă face / Să navighez dincolo de apus şi să mă scald / sub toate stelele apusene , pînă mor" (59-61) –, deşi ultima propoziţie este aproape redundantă. Un personaj din Teocrit întreabă: "Crezi că soarele meu a apus?" (1.102). Shakespeare corelează mai degrabă pedant vîrsta cuiva cu stadiile soarelui, atribuindu-i soarelui vîrstă: la amiază, soarele seamănă cu "vlaga vîrstei ce dă-n floare", dar mai tîrziu e "ca vîrsta ce-a slăbit de trai" şi apune (*Sonete* 7, traducere de

Ion Frunzetti); într-un sonet şi mai măreţ, el scrie: "În mine vezi treptat cum amurgeşte / O zi, pe urma soarelui apus, / Ce-ncet, încet, spre noapte-o îmbrînceşte" (73, traducere de Ion Frunzetti). Gray scrie: "Soarele ţi-a apus, primăvara ţi s-a dus" ("Spring"). Arnold înfăţişează dimensiunea mitică în fraza lui, "ţărmuri apusene, locul de moarte a zilei" ("Cromwell" 112).

Ceea ce Thomson numeşte "voioasa dimineaţă a vieţii" (*Iarna* 7) începe la răsărit, în "Poarta orientală a naşterii", cum se exprimă Shelley (*Hellas* 202). Henry King se lamentează: "Noaptea, cînd mă duc să mă odihnesc, / În dimineaţa următoare mă trezesc lîngă apusul / Vieţii, după aproape opt ore de navigaţie / după aceea, cînd somnul îşi suflă izbucnirea moleşitoare" ("Exequy" 97-100). Oda din "Intimations" ale lui Wordsworth exploatează întregul ciclu diurn: sufletul nostru este "Steaua vieţii noastre" care "Îşi avusese apusu-n altă parte" (59-60), dar noi trebuie să călătorim "zilnic tot mai departe de răsărit", pînă cînd ne vedem lumina naşterii "scăzînd în lumina zilei de azi" (71, 76); în încheiere, vorbitorul încă preţuieşte "Strălucirea inocentă a zilei nou-născute", dar notează că "Norii care se adună în jurul soarelui care apune / Iau într-adevăr o nuanţă sobră dintr-un ochi / Care a continuat să urmărească nemurirea omului" (197-201). Byron, cu obişnuita lui dezumflare vioaie, vorbeşte de apariţia tusei şi zbîrciturilor înainte ca "al vieţii ceas arată – ia-l în seamă!– / Pe-al lui rotund cadran doar ora zece" (*Don Juan* 10.60-61, traducere de Aurel Covaci).

Există o tradiţie, cu rădăcini antice, a "mersului către apus" al imperiului sau spiritului, ca şi cum ar urma corpurile cereşti. Orientul reprezintă originea – *ex oriente lux*, după cum spune proverbul –, dar lumina şi puterea au trecut spre apus, din Asia spre Grecia, spre Roma, spre Franţa sau Anglia, spre America. *Eneida* lui Vergilius, o primă sursă a acestui mit, ne spune cum Aeneas conduce o rămăşiţă a Troiei, cetatea din Anatolia distrusă de greci, trece de Grecia către căminul predestinat al Italiei sau Hesperiei, Ţara Apuseană. Legendele medievale fac din descendenţii lui Aeneas fondatori ai altor state europene, cum ar fi Brutus fondatorul eponim al Britaniei. Aşa cum stelele simbolizează gloria statelor sau a conducătorilor lor (*vezi* **Stea**), Regina Elisabeta a fost sărbătorită ca "acea strălucitoare stea apuseană" (Epistola de dedicaţie la Biblia regelui Iacob). Versul lui Berkeley, "Cursul imperiilor se îndreaptă către vest", a fost citat adesea, mai ales în America ("Verses on the Prospect of Planting Arts and Learning in America"). Timothy Dwight credea în el: "Toţi te aclamă, lume apuseană! Destinată de ceruri / Exemplu strălucit, să restaurezi omenirea. / În curînd, fiii tăi vor străbate continentul; Şi vor susţine, pe îndepărtatele ţărmuri

ale Pacificului, că acolo-i căminul lor" (*Greenfield Hill* 2.707-10).

În lungul său poem *Libertate*, Thomson trasează progresul libertății din Egipt, Persia și Fenicia spre Grecia și Roma, apoi spre ceruri (în timpul perioadelor întunecate), apoi înapoi jos în Italia, apoi, prin Europa de Nord, spre Britania; englezii, "cu corăbii îndreptate după stele", vor cuceri oceanele (4.424). "Ode to Liberty" a lui Collins repetă pe scurt un itinerar similar și se încheie: "Tu, Doamnă, tu vei stăpîni Apusul!" (144). Gray remarcă mersul mai degrabă abrupt către apus al poeziei din Grecia spre Roma și apoi spre Albion ("Progresul poeziei").

Herbert înfățișează mersul către apus al Bisericii, din Egipt spre Grecia, spre Roma, spre Germania și spre Anglia. "Mersul a fost spre apus, ca soarele să poată lumina / La fel de bine înțelegerea ca și vederea" (17-18). Dar păcatul a urmat aceeași cale, corupînd Biserica, pînă cînd "Religia ca pe ghimpi, în țara noastră, / Gata să treacă pe țărmul american" (235-36).

Vezi **Zori, Soare, Vînt de vest.**

Recoltă *vezi* **Toamnă**

Rîndunică În Grecia antică, ca și în timpurile moderne, întoarcerea rîndunicii era un semn că și soarele-a întors primăvara. Grecii țineau ceremonii la începutul acestui anotimp, în care copiii se îmbrăcau ca rîndunele și mergeau din casă în casă cerînd să fie ospătați. Un cîntec din Rhodos, cîntat în asemenea ocazii, *Chelidonismos* (de la grecescul *chelidon*, "rîndunică"), începe așa: "A venit rîndunica, aducînd anotimpuri frumoase și ani frumoși". În *Munci și zile*, Hesiod ne spune că la șaizeci de zile după solstițiul de iarnă, "se ivește-ntre oameni, plîngînd, rîndunica / De dimineață, o dată cu primăvara cea nouă" (564-69, traducere de Șt. Bezdechi). Aceasta este înțelegerea obișnuită din spatele precautului proverb, citat de Aristotel, "Cu o rîndunică nu se face primăvară".

Pasărea e adesea legată, în poezie, de zefirul de primăvară, vîntul de apus (Vergilius, *Georgice* 4.304-07; Horațiu, *Epistole* 1.7.13). Grecii numeau, uneori, vîntul de vest al primăverii *chelidonias*, pentru că aducea rîndunelele.

Ea e asociată, de asemenea, cu soarele, a cărui căldură și lumină reînvie odată cu primăvara. În "Primăvara", scrie Carew, soarele cald "dă o sfîntă naștere / Moartei rîndunici". Acest pasaj poate face aluzie la credința că rîndunelele nu migrează, ci cuibăresc pe timpul iernii; în martie, după Spenser, "Rîndunica ciripește din cuibul ei" (*Calendarul păstorului* "Martie" 11).

Era considerat de bun augur dacă o rîndunică cuibărea sub streşinile casei cuiva. În mijlocul uciderii de către Ulise a peţitorilor, din *Odiseea* 22.240, zeiţa lui protectoare, Atena, se transformă într-o rîndunică şi se aşază pe o grindă. (În *Macbeth* 1.6.3-10, "lăstunul, / A verii oaspe, găzduit în temple" (traducere de Ion Vinea) pare să fie rîndunica de casă (lăstunul), un fel de rîndunică.)

Versul final al "Toamnei" lui Keats – "Şi rîndunici sporovăiesc pe cer" (traducere de Aurel Covaci) – evocă pregnant asocierea lor cu o primăvară care acum pare trecută de mult. La sfîrşitul *Ţării pustii*, T.S.Eliot invocă, în două citate, rîndunica drept un posibil vestitor al primăverii şi ca izbăvire pentru "cîmpia aridă" (traducere de Aurel Covaci). Primul este dintr-un poem latin tîrziu, *Veghea lui Venus*: "Cînd vine primăvara mea? Cînd am să fiu asemeni rîndunicii, adică să încetez să fiu fără glas?" Cel de-al doilea e dintr-un cîntec de dragoste despre o rîndunică migratoare din *Prinţesa* lui Tennyson (4.75-98).

Sunetul nearmonios, ciripitor al rîndunicii, remarcat şi în Biblie (Isaia 38.14), poate să fi determinat povestea Filomelei şi a lui Procne (povestită pe larg de Ovidiu în *Metamorfoze*, dar fără să numească păsările), unde Filomela, cu limba tăiată, e transformată într-o rîndunică. Aşa că Dante are o rîndunică (*rondinella*) care cîntă cîntece triste în apropierea zorilor (*Purgatoriul* 9.14). (În alte versiuni ale mitului, Procne devine rîndunică, iar Filomela privighetoare.) "Itylus" al lui Swinburne e un cîntec cîntat de privighetoare surorii ei rîndunica. (*Vezi* **Privighetoare.**)

Rîndunelele sînt proverbial de repezi la zbor. La Spenser, o corabie iute alunecă "Mai repede decît taie rîndunica cerul lichid" (*Crăiasa zînelor* 2.6.5). "Speranţa dreaptă c-un lăstun asameni" (*Richard al III-lea* 5.2.23, traducere de Ion Barbu). Poate din acest motiv ele au fost uneori identificate cu curentul apei, în vremurile antice. Blake are o comparaţie mai degrabă dificilă, "iute ca rîndunica sau curentul" (*Milton* 15.48).

Rîu Cum rîurile marchează graniţele teritoriale, a le traversa e, adesea, important din punct de vedere simbolic. Traversarea la propriu a Iordanului în Ţara Făgăduinţei de către fiii lui Israel a servit ca mijloc pentru multe concepte spirituale creştine şi iudaice; semnificaţiile creştine sînt întovărăşite de botezarea lui Hristos în Iordan de către Sfîntul Ioan Botezătorul. În miturile clasice, umbrele morţilor trebuiau să treacă rîul Acheron pentru a intra în Hades, transportate de Caron. Atunci cînd Dante bea din Lethe şi Eunoe, pe vîrful muntelui din Purgatoriu, e pregătit să urce în paradis.

A "trece Rubiconul" a fost proverbial pentru un pas irevocabil din secolul al şaptesprezecelea; Rubiconul marca graniţa dintre Italia şi Galia Cisalpină, iar cînd Iuliu Cezar l-a traversat, împreună cu armata lui, în 49 î.Hr., a devenit un invadator (vezi Lucan 1.183 şi următoarele). Este echivalentul expresiei "Zarurile au fost aruncate", pe care Cezar a rostit-o în timp ce traversa cursul de apă (Suetoniu, *Julius* 32). Cînd tînăra Jane Eyre e pedepsită de ipocritul Mr. Brocklehurst, ea a început "să simtă că Rubiconul era trecut" (C. Brontë, *Jane Eyre*, cap. 7).

A călători în susul sau în josul rîurilor poate marca, de asemenea, schimbări în stările simbolice. Lăsîndu-se purtaţi în josul fluviului Mississippi, pe o plută, într-un teritoriu de sclavi, Huckleberry Finn şi Jim par să se lase în voia sorţii. În general, după cum observă George Eliot, "Aşa se scurg pe nesimţite vieţile noastre: rîul se termină nu ştim unde, şi începe marea, şi atunci nu mai poţi sări pe ţărm" (*Felix Holt*, cap. 27). În timp ce Marlow al lui Conrad navighează cu vaporul cu aburi în susul fluviului Congo, în căutarea lui Kurtz, el intră mai adînc în ceva primitiv şi oribil, deşi nu e clar dacă e Africa însăşi sau caracterul europenilor (*Inima întunericului*).

În literatura clasică, o ţară, o regiune sau o cetate erau adesea numite după rîurile ei. Dionysos anunţă, la începutul *Bachantelor* lui Euripide: "ajung la apa Dirkei şi-a pîrîului / Ismenos" (traducere de Alexandru Pop), adică la Teba, cunoscută ca "cetatea celor două rîuri". Dante relatează că "Născut am fost – răspunsei – şi crescui / la mîndrul Arno-n marea lui cetate [adică Florenţa]" (*Infernul* 23.94-95, traducere de George Coşbuc). Un poet poate fi, deci, identificat ca "poetul Rîului X", aşa cum îl numim uneori pe Shakespeare Bardul Avon-ului. Acest obicei s-a îmbinat cu simbolul lebedei, pasărea cîntătoare de apă, pentru a genera expresia lui Horaţiu pentru tebanul Pindar, "lebăda Dirkei" (4.2.25-27), imitată în "lebăda Avon-ului" şi altele asemenea (*vezi* **Lebădă**). O formulă similară îi identifică pe locuitorii unei ţări numind rîul din care beau. Homer vorbeşte despre un grup de aliaţi torieni ca despre cei care "beau din apa cernită Esepos" (*Iliada* 2.825, traducere de George Murnu). Horaţiu se referă la cei care "beau din Don" (sciţii) şi la cei care "beau din adîncul Danubiu" (dacii) (3.10.1, 4.15.21).

În deceniul al cincilea al secolului al nouăsprezecelea, au fost publicate în Germania sute de poeme şi cîntece despre Rin, ca parte a valului sentimentului naţional. "Tatăl Rin", scăldat de amintirile Nibelungilor şi ale lui Lorelei, era considerat drept sursa şi esenţa spiritului german.

Rîul a fost introdus în numeroase utilizări metaforice. Un poet din *Antologia greacă* îl laudă pe Stesichorus pentru a fi canalizat

"şuvoiul homeric" în propriile sale versuri (9.184). Într-una din odele sale, Horaţiu laudă un alt poet grec pentru elocvenţa lui: "Aşa cum un rîu, umflat de ploile de sus peste / malurile-i obişnuite, se grăbeşte la vale, / şi Pindar tălăzuieşte, iar vocea / lui adîncă se precipită" (4.2.5-8). Cicero şi Quintilian, în tratatele lor de retorică, accentuează importanţa "fluenţei", *flumen orationis* sau *flumen verborum*, "rîul vorbirii" sau "şuvoiul cuvintelor". Cînd Dante îl întîlneşte pe Vergilius, la începutul *Infernului*, întreabă: "Virgil eşti tu? Fîntîna eşti, al cărei / torent ... / bogat pornit-a fluviul (*fiume*) cuvîntării?" (1.79-80, traducere de George Coşbuc). După ce descrie fluviul Tamisa, Denham i se adresează: "O, de-aş putea curge ca tine, şi să fac din şuvoiul tău / Marele meu exemplu, cum e tema mea! / Deşi adînc, totuşi limpede, deşi blînd, totuşi nu leneş, / Puternic fără furie" ("Cooper's Hill" 189-92). Pope, în imitaţia lui la Horaţiu, *Epistole* 2.2, scrie: "Revarsă şuvoiul bogat al elocinţei " (171). Thomson distinge două feluri de elocvenţă, din mai multe: "În limbajul tău bogat, vorbind de lucruri importante, / Ca un torent limpede şi tainic sau răspîndind / Un larg şi maiestuos şuvoi, rostogolindu-se / Prin toată armonia sinuoasă a sunetului şi " (*Libertate* 2.257-60). Shelley se referă la "Rîul care nu se isprăveşte al Poeziei, / Care şerpuieşte prin Albion pentru totdeauna" ("Euganean Hills" 184-85). Mangan începe un poem adresîndu-se acestuia: "Rostogoleşte-te, cîntecul meu, ca rîul care se grăbeşte, / Care trece în zbor spre puternica mare" ("Fără nume Unu").

Inversul rîului vorbirii este vorbirea rîului. În engleză, ""pîrîu murmurător" e un clişeu, iar în literatură fiecare varietate de vorbire a fost auzită la rîuri: ele bolborosesc, murmură, susură, gînguresc, mugesc, ţipă, cîntă ş.a.m.d. Deloc surprinzător, poeţii au găsit în rîuri tovarăşi, perechi, exemple şi profesori. Aproape de începutul *Preludiului*, de exemplu, Wordsworth îşi aminteşte de rîul Derwent care curgea pe lîngă casa lui din copilărie: "unul, cel mai frumos dintre toate rîurile, iubit / Ca să-şi amestece murmurele cu cîntecul doicii mele, / Şi ... / ... trimitea o voce / Care curgea prin toate visurile mele" (versiunea din 1805 1.272-76).

Dacă vorbirea sau poezia curge asemeni unui rîu, la fel se întîmplă şi cu mintea. Vorbim în mod obişnuit de "fluxul conştiinţei", iar teoria freudiană a subconştientului e plină de metafore hidraulice. Dante vorbeşte de "şuvoiul minţii" (sau al "memoriei": *de la mente il fiume*, *Purgatoriul* 13.90). Wordsworth, găsind sursele minţii sale de necercetat, întreabă cine poate spune: "Această parte din rîul minţii mele / Vine din acea fîntînă?" (*Preludiul* din 1805 2.214-15). Shelley vorbeşte de cîteva ori de "şuvoiul gîndirii" (de exemplu, *Alastor* 644), iar poemul lui "Mont Blanc" începe cu o comparaţie complexă,

asemuind valea Arvei cu "A lucrurilor lume fără moarte", care "Prin mintea noastră curge ca un rîu", în timp ce "Gîndul, / De-acolo izvorăşte: e-un pîrîu / Al cărui glas e-al său numai în parte" (1-6, traducere de Petre Solomon).

E obişnuit să vorbeşti de stadiile unui rîu, de la izvor pînă la gură ca despre vîrstele vieţii omeneşti. Aşa descrie Thomson Nilul: ţîşnind din două izvoare, el "îşi rostogoleşte şuvoiul copilăresc", apoi "tinereţea lui jucăuşă zburdă / Printre insule înmiresmate"; "De acolo, ambiţios izbucneşte rîul matur" şi "Şepuieşte tot mai maiestuos" (*Vara* 806-15). Metafora este implicită în descrierea lui "Alf, rîul sfînt" în "Hanul Kubla" al lui Coleridge, care se iveşte dintr-un izvor care pare să fie în chinurile facerii, face o vreme meandre, iar apoi se varsă în "a mării sumbre unde" (traducere de Tudor Dorin). În *Călătoria*, Wordsworth oferă o comparaţie dezvoltată: "Cursul / Pe care îl are viaţa mea, îl poate înţelege bucuros / Oricine a stat să privească un pîrîu de munte / Într-un loc domolit al cursului lui ... / ... Un astfel de curs / E viaţa omenească" (3.967-87). "O, rîule", întreabă Poetul din *Alastor* al lui Shelley, "Al cărui izvor e inaccesibil de profund, / Spre ce se îndreaptă apele tale misterioase? / Tu reprezinţi viaţa mea" (502-05).

Iarăşi, la Wordsworth, acest mare poet al rîurilor, găsim rîuri reale şi multe din posibilele lor semnificaţii simbolice (vorbire, poezie, viaţă) curgînd împreună. Ca să mai dăm un exemplu din *Preludiu* (1805), cartea 9 se deschide cu o retrospectivă a poemului de pînă atunci: "Aşa cum adesea un rîu, s-ar părea, / Cedînd în parte vechilor amintiri, / În parte influenţat de frică să meargă mai departe pe drumul lui înainte, / Care duce direct spre devoratoarea mare, / Se întoarce şi măsoară în sens invers cursul – mult înapoi, / Spre primele regiuni pe care le-a traversat / La început – aşa am făcut şi noi, multă vreme, / Mişcările inverse".

Hölderlin era la fel de interesat de rîuri ca şi Wordsworth, şi, în cîteva din *Imnurile* sale, cum ar fi "Rinul" şi "Migraţia", are un mare rîu care simbolizează viaţa sau istoria spirituală a unei naţiuni.

Anunţînd multe din aceste semnificaţii este rîul ca imagine a timpului însuşi. După Platon (*Cratylos* 402a), Heraclit spune că "toate lucrurile sînt în mişcare şi nimic nu rămîne nemişcat, şi, asemănînd lucrurile existente cu şuvoiul unui rîu, el spune că nu poţi păşi de două ori în acelaşi rîu".

Ovidiu are un catalog al rîurilor în *Metamorfoze* 2.239-59. Spenser dă un scurt catalog al marilor rîuri, de la Nil la Amazon (*Crăiasa zînelor* 4.11.20-21), urmat de unul lung al rîurilor engleze (4.11.29-47).

Vezi **Fîntînă, Mare.**

Roşu În literatură, roşul este culoarea focului, aurului şi trandafirilor; este culoarea feţelor care arată stînjeneală, mînie sau înflăcărarea stării sau pasiunii. Este, de asemenea, bineînţeles, culoarea sîngelui, dar mai rar decît s-ar putea crede, purpuriul fiind culoarea literară tradiţională a acestuia.

În poezia Renaşterii, roşul şi albul sînt adesea împerecheate ca fiind culorile frumuseţii sau dragostei. Venus a lui Shakespeare îi spune lui Adonis că el este: "Tu alb hulub, tu roşu trandafir" (10, traducere de Dan Grigorescu); cînd Adonis se învăpăiază de ruşine şi se albeşte de mînie, ea e încîntată şi de roşul, şi de albul lui (76-77). Viola spune: "numai paleta firii / Ar fi putut îngemăna astfel, / Cu-o mînă sigură şi pricepută, Roşul cu albul pur" (*A douăsprezecea noapte* 1.5.239-40, traducere de Mihnea Gheorghiu). Roşul şi paloarea alcătuiesc un alt contrast frecvent la Shakespeare; înseamnă voios şi trist. "Spune-mi: da sau ba? / Cum arăta?", întreabă Adriana, "Trist, vesel, scos din fire?" (*Comedia erorilor* 4.2. 4, traducere de Ion Frunzetti şi Dan Duţescu); Hamlet îi pune lui Horaţio aceeaşi întrebare despre Duh (1.2.232); Autolycus glumeşte: "Spuzind cu sînge alba nea" (*Poveste de iarnă* 4.2.4, traducere de Ion Vinea). La Milton, pînă şi îngerii se îmbujorează, "Vii trandafiri cereşti – culoarea însăşi / A dragostei" (*Paradisul pierdut* 8.619, traducere de Aurel Covaci).

Roşul este, uneori, culoarea diavolului, într-o tradiţie care merge înapoi pînă la Isav, care era "roşu şi peste tot păros" (Facerea 25.25). Mann invocă această tradiţie prin figurile ciudate, cu părul roşu, din *Moartea la Veneţia* şi *Doctor Faustus*.

Crucea roşie a Sfîntului Gheorghe este vechea emblemă a Angliei; Spenser o adoptă pentru Cavalerul Rosacrucian din *Crăiasa zînelor*, Cîntul I. Planeta roşie este Marte; ea arată, într-adevăr, roz şi simbolizează zeul războiului sîngeros: "Ai să fii mort", se jură un personaj din Chaucer, "Pe puternicul Marte cel roşu" (*Povestirea Cavalerului* 1747).

Vezi **Purpuriu, Trandafir, Stacojiu.**

Rouă În ţinuturile uscate ale Vechiului Testament, roua e întotdeauna binevenită, aşa cum ploaia e binevenită (într-adevăr, roua e luată ca un fel de ploaie); amîndouă cad din ceruri şi sînt considerate drept daruri sau binecuvîntări ale lui Dumnezeu, asemeni manei. Cînd Isaac îl binecuvîntează pe Iacov (deghizat), se roagă: "Să-ţi dea Dumnezeu din roua cerului" (Facerea 27.28); binecuvîntarea de pe patul de moarte al lui Moise include: "Să binecuvînteze Domnul pămîntul lui [al lui Iosif] cu darurile cele alese ale cerului, cu roua"

(Deut. 33.13). Zaharia, la capătul Vechiului Testament, face ca Domnul să promită că "acum se fac semănături în bună pace! Via își va da rodul ei și pămîntul va da roadele lui, cerul va lăsa să pice rouă" (8.12). (Roua nu e menționată în Noul Testament.)

Roua era considerată ca dătătoare de viață, într-adevăr ca viața însăși, moartea fiind uscată, așa cum oasele sînt uscate. O frază din Psalmul 110.3, "voi aveți roua tinereții voastre", poate fi bazată pe o echivalare a tinereții cu dimineața, cînd se găsește roua, dar ea sugerează că roua este ceva ce oamenii tineri au în interiorul lor. Există o paralelă în gîndirea grecească. Homer îi numește o dată pe copiii nou-născuți hersai, "rouă" sau "picături de rouă" (*Odiseea* 9.222, traducere de George Murnu), iar Eschil, poate imitîndu-l pe Homer, se referă o dată la "roua blîndă (*drosoi*) a leilor", însemnînd pui (*Agamemnon* 141). Un pasaj celebru din Isaia pare să se bazeze pe noțiunea că roua e o forță vitală: "Morții Tăi vor trăi și trupurile lor vor învia! Deșteptați-vă, cîntați de bucurie, voi cei ce sălășluiți în pulbere! Căci roua Ta este rouă de lumină și din sînul pămîntului umbrele vor învia" (26.19).

În mitul cosmologic grecesc, roua este și generatoare, și hrănitoare: pare să fertilizeze florile și pajiștile, insectele erau considerate ca adăpîndu-se din ea, cicada se hrănește cu ea. Potrivit lui Hesiod, Muzele presară "stropi de dulce rouă" pe limbile vlăstarelor lui Zeus, din leagăn, ca să-i facă elocvenți (*Teogonia* 81-84, traducere de Ion Acsan). La Euripide și la alți autori, lucruri felurite pot fi "ca roua", cum ar fi apa de izvor, dacă e pură sau binecuvîntată de zei.

Nu e decît un pas de la binecuvîntarea rouăi la binecuvîntarea *ca* rouă. Astfel încît Belarius al lui Shakespeare întreabă: "A cerurilor boltă, blîndă rouă, / Să-i binecuvînteze" (*Cymbeline* 5.5.350-51, traducere de N. Argintescu-Amza). Ca un simbol al grației de sus, roua poate fi pusă pe seama oricărui mîndru dătător, ca atunci cînd Spenser speră că dragostea "va face să curgă / roua grației, în inima mea pustiită" ("Hymn in Honour of Beauty" 26-27).

Una dintre cele mai mari binecuvîntări fortifiante este somnul, care se produce, în mod normal, pe timpul nopții, cînd cade roua, așa că nu este surprinzător că somnul e uneori asemănat cu roua. Spenser are "dulce rouă" (*Crăiasa zînelor* 1.1.36), Shakespeare are "A somnului tihnit, de aur rouă" (*Richard al III-lea* 4.1.83, traducere de Ion Barbu) și "roua grea de miere / A somnului" (*Iuliu Cezar* 2.1.230, traducere de Tudor Vianu), iar Milton "Căzînd la vreme, roua-nsomnorării, / Cu dulcile-i poveri picotitoare, / Coboară peste ochii noștri pleoapa" (*Paradisul pierdut* 4.614-16, traducere de Aurel Covaci).

Roua e considerată de obicei ca argintie, în parte datorită asocierii ei cu luna. Așa că la Spenser: "Cynthia [luna] își cufundă încă /În rouă argintie capul" (*Crăiasa zînelor* 1.1.39). Asocierea cu luna merge înapoi în trecut cel puțin pînă la cîntărețul grec din liră Alcman care, în diferite fragmente, numește roua (*ersa*) fiica lui Zeus și a Lunii, și (ca *drosos*), fiul Lunii și al Aerului.

Dacă luna aduce rouă, s-a crezut că soarele o bea dimineața. Această idee stă la baza alegoriei lui Marvell, "On a Drop of Dew", unde soarele își face milă de o picătură de rouă cuprinsă de dorul de casă și o "soarbe" înapoi în ceruri; ea constituie și baza unei părți din imageria *Cărții lui Thel* a lui Blake.

În poezie, roua pare să aibă o afinitate specială pentru trandafir, deși seria diafană de trandafiri din poezie poate reprezenta un motiv pentru aceasta; există, uneori, un joc de cuvinte implicit cu cuvîntul latinesc pentru "rouă", *ros*. "Îi spun că-i e privirea / Mai limpede ca roza, dimineața, / Cînd soarbe roua", spune Petruchio al lui Shakespeare (*Îmblînzirea scorpiei* 2.1.172-73, traducere de Dan A. Lăzărescu).

În poezia greacă și cea latină, roua e adesea o metaforă pentru lacrimi. "ajunse să-și plîngă, / Cu stropii de lacrimi, greșeala cumplită", scrie Sofocle (*Trahinienele* 847-48). Ovidiu are expresia "roua lacrimilor" (*lacrimarum rore*) (*Metamorfoze* 14.708; vezi 10.360), iar Seneca scrie: "obrajii îi erau mereu umezi de rouă" (*Fedra* 381-82). Într-o figură de stil minuțios elaborată, Shakespeare combină lacrimile cu trandafirul: "Încet, priviți... / Această ofilită floare, ochi, / Uitați-vă și vă topiți în rouă, / Să-l răcoriți cu lacrămi de iubire" (*Richard al II-lea* 5.1.8-11, traducere de Mihnea Gheorghiu). Milton dezvoltă figura de stil puțin altfel: Dalila spune "Cu șovăielnici pași, nehotărîtă / ... / dacă, totuși, lacrimile pot / Să ispășească" (*Samson Luptătorul* 727-28, traducere de Petre Solomon). Shelley identifică frecvent lacrimile cu roua, mai ales în *Adonais*.

De asemenea comună în poezia greacă și cea latină este comparația rouăi cu sîngele. Sîngele lui Agamemnon e o rouă, în sălbatica imaginație a Clytemnestrei, iar ea este un cîmp semănat (Eschil, *Agamemnon* 1390-92). În *Eneida* lui Vergilius, există "Roibii-aburiți de sudori" (12.339-40, traducere de George Coșbuc), în timp ce, în *Războiul civil* al lui Lucan, există o "rouă sîngeroasă din sînge picurînd din capul Medusei" (9.698).

"Rouă" și "înrourat" au devenit teme atît de frecvente în poezia romantică și victoriană — Keats are "rouă eterică", "rouă perlată" și "rouă de nectar", printre aproape treizeci de menționări numai în *Endymion* —, încît rebeliunea era inevitabilă. În "Omul de pe grămada de gunoi", Wallace Stevens renunță la imagistica

tradiţională a poeziei lirice, inclusiv a propriilor poeme de început, şi mai ales la rouă: "cîţi bărbaţi au imitat roua / Pentru nasturi, cîte femei s-au acoperit / Cu rouă, rochii de rouă, pietre şi lanţuri de rouă, capete / Ale celor mai înflorite flori înrourate de cea mai înrourată rouă. / Ajungi să urăşti aceste lucruri în afara grămezii de gunoi".

Vezi **Cicadă, Ploaie.**

S

Sabie *vezi* **Armură**

Salcie Salcia, care se găseşte, de obicei, în apropierea rîurilor, după cum ne aminteşte Vergilius în *Georgice* 2.110-111, pare să sugereze tînguirea chiar prin aspectul ei. Apariţia ei în binecunoscutul Psalm 136 se poate datora, pur şi simplu, prezenţei ei în apropierea cursurilor de apă, dar tema psalmului i-a împrumutat asociaţii de jale: "La rîul Babilonului, acolo am şezut şi am plîns, cînd ne-am adus aminte de Sion. / În sălcii, în mijlocul lor, am atîrnat harpele noastre" (1-2).

Salcia a avut multă vreme, totuşi, o conotaţie mai specifică, în tradiţia clasică. Homer descrie o "Dumbravă cu plopi mari, cu sălcii sterpe" (itea olesikarpoi) la intrarea în Hades (*Odiseea* 10.510, traducere de George Murnu). Acest epitet misterios se poate baza pe faptul că sălciile îşi leapădă florile devreme, înainte să crească fructele; florile erau luate în mod greşit drept fructele însele, şi s-a născut ideea că sălciile erau sterpe. Ele au ajuns să simbolizeze castitatea şi soarta fetei care moare fără iubit sau copii. Goethe repetă fraza homerică ("unfruchtbaren Weiden") în *Faust, Partea a II-a* 9977. Spenser numeşte "Salcia, purtată de îndrăgostiţii părăsiţi" (*Crăiasa zînelor* 1.1.9). Aşa că relatarea înecării Ofeliei din *Hamlet* 4.7.165-82 a lui Shakespeare începe cu o salcie, iar Desdemona cîntă despre o salcie, înainte de a fi ucisă de Othello (4.3.40-56); vezi şi *Negustătorul din Veneţia* 5.1.10, *A douăsprezecea noapte* 2.1.268 şi *Henric al VI-lea, Partea a III-a* 3.3.227-28. "Salciei" a lui Robert Herrick descrie rolul ei de cunună pentru "tinerii şi tinerele deznădăjduite": "Cînd trandafirul îndrăgostitului e mort / Sau lăsat deoparte părăsit; Atunci sînt purtate cununile de salcie / În jurul capului / Şi stropite cu lacrimi". O baladă tradiţională irlandeză,

"Salcia", conţine aceste versuri: "Ea nu mă aude, ei nu-i pasă, nici nu mă ascultă, / De aceea stau, singur să mor, sub salcie".

O expresie înregistrată în 1825, "ea e ca salcia", înseamnă "ea îşi jeleşte soţul (sau logodnicul). Cîntecul lui Gilbert şi Sullivan "Salcie, sălcioară" este despre "afecţiunea distrusă". În literatura britanică din secolul al optsprezecelea, totuşi, asocierea cu iubiţii părăsiţi începe să conducă la ideea jelirii unui mort. S-ar putea să nu fie o coincidenţă faptul că salcia "plîngătoare" a fost adusă din China în secolul al optsprezecelea, şi aspectul ei mai dramatic din punctul de vedere al jalei poate să fi înlocuit lepădarea florilor ca trăsătura ei cea mai distinctivă.

Răchita şi salcia moale sînt, amîndouă, specii de salcie. Ramura lungă de salcie numită nuia e cunoscută pentru tăria ei: Vergilius vorbeşte de "mlădioasa salcie" (*Egloge* 3.83, 5.16).

Sămînţă "Sămînţă" (în ebraică, *zera*) este termenul biblic standard pentru "zămislire" sau "progenitură". "Ţara aceasta o voi da urmaşilor tăi", îi promite Domnul lui Avram (Facerea 12.7; cf. 13.15, 15.18 etc.). Expresiile "sămînţa lui Avram" sau "Avram şi sămînţa lui" apar de patru ori în Vechiul Testament şi de nouă ori în cel Nou. "Nu te teme, că Eu sînt cu tine! De la răsărit voi aduce seminţia ta şi de la apus te voi strînge pe tine" (Isaia 43.5). Pe formula "sămînţei lui Avram" Pavel face comentariul care despică firul în patru: "Făgăduinţele au fost rostite lui Avraam şi urmaşului său. Nu zice: «şi urmaşilor» — ca de mai mulţi —, ci ca de unul singur: «şi Urmaşului tău», Care este Hristos" (Galateni 3.16). Biblia nu înlocuieşte prin "progenitură" sau "copii" multele prezenţe ale "sămînţei", pentru că, uneori, sămînţa este, literalmente, spermă (de la latinescul *semen*, "spermă"), ca atunci cînd Onan îşi împrăştie sămînţa pe pămînt: "Ştiind însă Onan că nu vor fi urmaşii ai lui, de aceea, cînd intra la femeia fratelui său, el vărsa sămînţa jos, ca să nu ridice urmaşi fratelui său" (Facerea 38.9). Concreteţea cuvîntului "sămînţă" nu e niciodată departe de celălalt înţeles al ei, aşa cum sugerează, într-adevăr, promisiunea de "ţară" a lui Dumnezeu pentru sămînţa lui Avram; ar putea exista aici şi motivul pentru ritul circumciziei, semn de identificare a seminţei lui Avram pe organul care o produce.

În literatura clasică, "sămînţă" putea însemna şi "progenitură", dar ea are, mai des, sensul uşor diferit de "rasă" sau "seminţie". Oedip spune că ar vrea să-şi vadă seminţia (strămoşii) (Sofocle, *Oedip rege* 1077); corul îl întreabă din ce seminţie vine, din partea tatălui (*Oedip la Colonos* 214). Tatăl lui Agamemnon, Atreus, este "cel care

te-a însămînțat" (*Aias* 1293). Cicero folosește expresia *Romani generis et seminis*, "despre rasa și semințiа romanilor" (*Filipice* 4.13). Și Lucrețiu, și Vergilius folosesc "semințe" pentru "neamul" unui leu (3.741-42, *Georgice* 2.151-52). Respins de femeile pe care le dorea, Villon hotărăște: "răsădi-voi altă floare" (*Testamentul cel Mic* 31, traducere de Neculai Chirica).

Lui Spenser îi plac expresii ca "fii ai seminței muritoare", adică, muritori obișnuiți (*Crăiasa zînelor* 1.7.8) și "rasa și sămînța ta regală" (3.2.33). Termenul continuă să fie folosit pînă în timpuri apropiate, mai ales în contexte religioase, ca în versul lui R. Browning, "Păcatul lui Adam i-a făcut sămînța păcătoasă" (*Inel și carte* 8.1425).

În literatura clasică, "sămînță" putea însemna și "germene", "scînteie" sau "element". Singura prezență a cuvîntului *sperma* în poemele epice ale lui Homer este "sămînța focului" (un buștean arzînd, îngropat în cenușă pentru ziua următoare), într-o comparație pentru felul în care Ulise cel gol se îngroapă în frunze (*Odiseea* 5.490); și Pindar are "sămînța flăcării" (*Olympianice* 7.48). Lucan are versul "Iute l-a lăsat pe el [Cezar] să îndepărteze semințele rele ale războiului blestemat" (3.150). Anaxagoras folosește sperma pentru elementele sau ingredientele esențiale ale tuturor lucrurilor, și aceasta ajunge să însemne "element" și în sistemul epicurian (de exemplu, Lucrețiu 1.501).

În conversația sa cu Phaidros, Socrate cultivă o metaforă rodnică, comparînd împărtășirea cunoașterii cu plantarea semințelor de către un fermier grijuliu. Omul neserios va scrie cu cerneală și pană de trestie, "pentru a semăna discursuri", dar omul serios va alege un suflet de felul potrivit și "răsădește și seamănă în el nu orice cuvîntări, ci pe acelea unite cu știința" prin conversație, cuvinte care conțin sămînța noilor cuvinte (Platon, *Phaidros* 276b-77a, traducere de Gabriel Liiceanu). Cea mai cunoscută versiune a acestei metafore este Parabola semănătorului a lui Hristos, în care un om împrăștie semințe pe diferite pămînturi; unele semințe cresc, iar altele nu; Iisus explică faptul că sămînța este cuvîntul împărăției, iar semințele sînt diferitele feluri ale celor care ascultă (Matei 13.3-23). O parabolă înrudită este aceea a Seminței de muștar (Matei 13.31-32). Precedente parțiale pot fi găsite în Vechiul Testament, de exemplu, vorbirea e ca roua sau ploaia (Deuteronomul 32.2), ori ca ploaia sau zăpada care vor face pămîntul să producă și "dă sămînță semănătorului" (Isaia 55.10-11).

Augustin dezvoltă imaginea atunci cînd vorbește, expediat, de încercarea tatălui său de a-l "cultiva", "deși «cultura» lui însemna, de fapt, o lipsă de cultivare a Ta, Doamne, unicul adevăr și bun stăpîn

al pămîntului şi fermier al acestui cîmp al Tău, inima mea" (*Confesiunile* 2.3). Cuvîntul nostru "seminar" denotă un loc unde mintea unui student este implantată cu seminţele cunoaşterii (latinescul *seminarium*, "cultivare", de la *semen*); spunem că, deci, cunoaşterea este "diseminată" şi că noi "concepem" o idee. Novalis îşi intitulează manifestul romantic Blüthenstaub ("Polen"), iar în moto scrie: "Prieteni, solul e sărac, trebuie să-mprăştiem din abundenţă / Seminţe ca să producem pînă şi o modestă recoltă". Wordsworth e recunoscător că "Frumos timp al semănatului a avut sufletul meu, şi am crescut / Stimulat în acelaşi chip de frumuseţe şi de frică" (*Preludiul* din 1805 1.305-06). Emerson îşi imaginează primăvara ca regenerînd pămîntul, "Plantînd seminţe ale cunoaşterii pure, / Prin pămînt să despice, prin ceruri îndure" ("Zi de mai" 467-68).

Mitul grecesc al Persefonei (în latină, Proserpina) pare să aibă ceva de-a face cu sămînţa, după cum susţine, printre alţii, Cicero (*Natura zeilor* 2.66): trebuie să-şi petreacă o treime din an cu Hades, şi revine primăvara. O personificare modernă a seminţei este "John Barleycorn" al lui Burns, care îl poartă pe acesta prin îngropare, înviere, cules, macerare, îmblătire, prăjire, măcinare şi distilare în whisky.

Vezi **Plug.**

Sînge "Sîngele", după cum îi aminteşte Mefisto lui Faust, e "un suc cu totu-aparte" (Goethe, *Faust, Partea I* 1740, traducere de Ştefan Aug. Doinaş). O substanţă atît de vitală pentru viaţa umană şi atît de izbitoare ca apariţie e obligată să aibă numeroase sensuri simbolice, dar vom accentua aici trei grupuri de semnificaţii: sîngele ca "viaţă" (sau "vitalitate"), sîngele ca familie sau strămoşi şi sîngele ca sacrificiu.

După Potop, Dumnezeu a binecuvîntat familia lui Noe şi le-a dat noi legi privitoare la hrană: puteau mînca carne de animal, "Numai carne cu sîngele ei, în care e viaţa ei, să nu mîncaţi" (Facerea 9.4; vezi Deut. 12.23). Viaţa este echivalată cu sîngele. A "ridica viaţa" şi a "vărsa sînge" sînt sinonime (Facerea 37.21-22). Un ucigaş este "sîngeros" sau "vărsător de sînge" (2 Samuel 16.8, Psalmi 25.9); el este "setos de sînge" (Pilde 29.10).

Două cuvinte din Homer, care diferă numai prin accent, pot fi bine corelate: *bróto*s ("sînge") şi *brotós* ("muritor"). Numai muritorii au sînge; zeii nu mănîncă pîine şi vin asemeni muritorilor, ci nectar şi ambrozie, şi ceea ce curge prin vinele lor este *ichor* (*Iliada* 5.339-42, 416). Muritorii morţi sînt fără sînge; ca să poată vorbi, Ulise trebuie

să le toarne sînge animal într-o groapă ca să bea (*Odiseea* 11.24-50). Horaţiu întreabă: "s-ar întoarce sîngele într-un duh eteric" (1.24.15).

Din vremea lui Hipocrat pînă în timpurile foarte apropiate, sîngele a fost considerat drept unul dintre cele patru fluide vitale sau "umori", al căror echilibru este esenţial pentru sănătatea umană şi pentru echilibrul mintal (*vezi* **Umoare**). Sîngele, potrivit lui Burton, este "o umoare fierbinte, dulce, temperată, roşie" (*Anatomia melancoliei* 1.1.2.2); cineva care o are în exces este "sanguin", ceea ce înseamnă, de obicei, "vesel" sau "plin de speranţă"; a ajuns să însemne şi "curajos", ca şi inimos (în latineşte, *cor*), sediul sîngelui.

Milton descrie sîngele îngerilor foarte apropiat de felul în care Homer îl descrie pe acela al zeilor: "ieşi din rană / Rîu sîngeriu din cel mai pur nectar – / Umoare cum doar Spirite din Cer / Mai pot să împînzească –" (*Paradisul pierdut* 6.332-33, traducere de Aurel Covaci).

Cel al cărui sînge e fierbinte este pasionat, furios, impetuos. Cînd Juan al lui Byron se înfurie, "avînd un drac în el" (*Don Juan* 1.1472, traducere de Aurel Covaci), altă expresie comună. Sîngele rece sau *sangfroid* este de obicei considerat a fi neomenesc. "Empedocle, voind să se-arate / Zeu fără moarte, în Etna fierbinte cu trupul său rece / S-a aruncat" (Horaţiu, *Ars poetica* 464-66, traducere de Constantin I. Niculescu); un personaj din Shakespeare denunţă un trădător ca fiind un "rob cu sînge rece" (*Regele Ioan* 3.1.123, traducere de Dan Botta).

Astăzi folosim de obicei "sînge" în sensul de "obîrşie" sau "rudenie" sau "stirpe", deşi sîngele are prea puţin de-a face cu asta din punct de vedere biologic. Această întrebuinţare nu se găseşte în Biblie, unde se foloseşte "sămînţă", ca la "sămînţa lui Avraam" (de exemplu, Isaia 41.8), dar este normală la greci şi latini. La Homer, cineva poate spune "Eşti de sînge bun" sau să facă aluzie la "sîngele tău [al lui Zeus]" (*Odiseea* 4.611, *Iliada* 19.122, traducere de George Murnu); Pindar îl slăveşte pe Aristagoras pentru că este din "spiţa lui Peisandros, / Sîngele neamului său din vechime" (*Nemeene* 11.33-34, traducere de Ioan Alexandru). Vergilius spune că "amîndoi, răzleţiţi, din acelaşi părinte [*genus*] purcedem" (*Eneida* 8.142, traducere de George Coşbuc), în timp ce Iuvenal întreabă: "Eşti născut dintr-un neam mare ... / Dar strămoşii din perete cu ce dar te-au înzestrat?" (8.1-2, traducere de Tudor Măinescu şi Alexandru Hodoş).

Junona, după Chaucer, a distrus aproape "tot sîngele / Tebei" (*Povestirea Cavalerului* 1330-1). Despre Cavalerul Rosacrucian al lui Spenser se spune că este "născut din sînge englez" (*Crăiasa zînelor*

1.10.64); Spenser echivalează "sămînță nobilă" cu "sînge ales" (2.4.1). Shakespeare are fraza "bogatul sînge al regilor" (*Regele Ioan* 2.1.278, traducere de Dan Botta), referindu-se nu numai la rangul lor, ci și la spiritul lor războinic. Piesa lui Racine *Tebaida*, care tratează războiul dintre doi frați născuți din "sînge incestuos" (1.1.33), accentuează valoarea sîngelui (cuvîntul apare de șaptezeci de ori): Iocasta speră că sîngele comun va aduce pace, dar Creon înțelege că sîngele e stricat și trebuie vărsat.

Uneori, în poezia clasică, "sîngele" se poate referi la o persoană. "Eu, din sînge de părinți săraci" (= fiu) (Horațiu 2.20.5-6); Byblis "ura numele sîngelui" (= frate) (Ovidiu, *Metamorfoze* 9.466); pe un ton similar, Neptun este *Nelei sanguinis auctor*, "creatorul sîngelui lui Neleus" (adică tatăl lui) (*Metamorfoze* 12.558).

Poate pentru că "sînge" implica rudenie, unele culturi cereau să fie risipit sînge la ratificarea unei legături de frăție sau a oricărui alt pact important între neînrudiți; "frații de sînge" nu sînt frați după sînge. Diavolul îi cere asta lui Faust, dar acest lucru nu este obișnuit în tradiția occidentală: grecii, de exemplu, turnau de obicei vin, nu sînge, atunci cînd făceau un jurămînt. Există un caz biblic, atunci cînd Moise încheie un legămînt între Dumnezeu și Israel jertfind doisprezece viței și stropind cu sîngele lor jertfelnicul și poporul; acesta este "sîngele legămîntului", care creează o nouă consanguinitate între israeliți (Ieșirea 24.4-9). Schiller îi face pe răsculații săi elvețieni să declare: "Noi *un* popor sîntem, *un* singur sînge", cînd depun jurămîntul pe Rütli, dar ei fac asta zăngănindu-și săbiile și strîngîndu-și mîinile (*Wilhelm Tell* 2.2.1202, traducere de Veronica Porumbacu).

Vărsarea de sînge cere răzbunare. Dumnezeu aude glasul sîngelui lui Abel strigînd către El din pămînt și pune un blestem asupra lui Cain (Facerea 4.9-15), deși acolo răzbunarea e promisă celor care l-ar fi putut omorî pe Cain. Dumnezeu îi spune lui Noe: "De va vărsa cineva sînge omenesc, sîngele aceluia de mînă de om se va vărsa" (Facerea 9.6). "E lege", declamă un cor în Eschil, "ca picăturile de sînge scurgîndu-se-n pămînt să ceară mai mult sînge" (*Choephoroe* 400-02). Macbeth află că a dat, cînd se temea, "sîngeroase-nvățături" (1.7.9), care acum se întorc să-l lovească: "Va curge sînge. Sîngele vrea sînge. / Așa se zice" (3.4.121-22, traducere de Ion Vinea).

Sîngele lui Hristos este sîngele jertfei, reînnoind "sîngele legămîntului": "Acest pahar [de vin]", spune El, "este Legea cea nouă, întru Sîngele Meu, care se varsă pentru voi" (Luca 22.20). Cei credincioși sînt "îndreptați prin sîngele Lui" (Romani 5.9); "Întru El avem răscumpărarea prin sîngele Lui" (Efeseni 1.7). Cei mîntuiți din

Rai poartă veşminte albe, pentru că "şi-au spălat veşmintele lor şi le-au făcut albe în sîngele Mielului" (Apocalipsa 7.14). Dante îi vede ca pe o "armata sfîntă / Pe care Christ, prin sînge, a luat-o de mireasă" (*Paradiso* 32.2-3).

Vezi **Purpură.**

Scorpion Cînd Ghilgameş îşi începe călătoria ca să-şi aducă înapoi prietenul mort, Enkidu (în poemul epic babilonian al lui Ghilgameş), el întîlneşte îngrozitorul Popor al Scorpionilor, care trăieşte pe muntele care străjuieşte venirea şi pleacarea lui Şamaş, soarele; ei îi îngăduie să intre şi să urmeze cărarea lui Şamaş. Nu supravieţuieşte decît în mică măsură un simbolism legat de aceşti trei monştri, dincolo de conexiunea cu soarele.

Scorpionii sînt menţionaţi de cîteva ori în Biblie drept creaturi periculoase ale pustiului (de exemplu, Deuteronomul 8.15, Iezechiel 2.6). Plaga lăcustelor, profeţită în Apocalipsă, va fi făcută şi mai rea atunci cînd li se va da putere scorpionilor; acei oameni care nu au pecetea lui Dumnezeu vor fi chinuiţi de ei cinci luni (9.3-5).

Pur şi simplu pentru că acul lui se găseşte în coadă, scorpionul a devenit simbolul înşelătoriei sau decepţiei. Geryon, monstrul care păzeşte cerul înşelăciunii în *Infernul* lui Dante, are o coadă ca de scorpion (17.27). Urmîndu-l pe Vincent de Beauvais, Chaucer o asemuieşte pe nestatornica Fortuna cu "scorpionul atît de amăgitor" (*Povestirea negustătorului* 2058-60) (vezi şi *Cartea ducesei* 636-41). Simţindu-se dezamăgit de înfrîngerea fiului său Samson, Manoa întreabă de ce i-a dat Dumnezeu un fiu, dacă darul trebuie să ascundă "un ac de scorpion" (Milton, *Samson Luptătorul* 360, traducere de Petre Solomon).

Inspiraţi, poate, de strigătul lui Macbeth, "Mi-e plin de scorpii cugetul, iubito" (3.2.26, traducere de Ion Vinea), unii poeţi englezi de mai tîrziu au considerat scorpionii drept simboluri ale remuşcării. Dryden îl face pe Ventidus să-i spună lui Antoniu că este "prea conştient de eşecurile lui; / Şi, ca un scorpion, lovit de alţii, mai întîi / La furie, te înţepi singur, într-o nebună răzbunare" (*Totul pentru dragoste* 1.313-15). "Remuşcarea", după Cowper, "dovedeşte un scorpion furios în piept" (*Progresul greşelii* 239-42). Coleridge spune că "regretul deşert" are "ace de scorpion" (sonetul : "Către Rev. Bowles", prima versiune, 10). Pare implicit la Shelley: "acul / Ca o pedeapsă a memoriei se-nfige / În sînul aspru al celui egoist" (*Zîna Mab* 1.173-75).

Legenda potrivit căreia, atunci cînd sînt înconjuraţi de foc, scorpionii se sinucid înţepîndu-se singuri nu e antică; ea e relatată

pentru prima dată de către Paracelsus. Shelley o folosește în mod frecvent: el prezice, de exemplu, că adevărurile pe care le rostesc oamenii virtuoși "Vor lega falsitatea scorpionului de o mînie / Cu flacără nepieritoare, / Pînă cînd monstrul se înțeapă singur și moare"(*Zîna Mab* 6.36-38). Eroina lui E.B. Browning își amintește o perioadă din viața ei ca "Un întuneric plicticos și viermănos o îmboldea în coaste / Ca o flacără, că ar fi trebuit să se înghită și să se sfîrșească singur, / Ca scorpionul chinuit" (*Aurora Leigh* 1.220-22). Byron alătură această idee scorpionului ca remușcare: "Mintea ce zăbovește în necazuri / E ca un scorpion rotit de flăcări, / ... / Tristă și singură ieșire îi rămîne – / Acul menit dușmanilor în vine" (*Ghiaurul* 422-29, traducere de Ștefan Avădanei).

Scut *vezi* **Armură**

Seară *vezi* **Răsărit și apus**

Semănat *vezi* **Sămînță**

Sirius *vezi* **Steaua-Cîinelui, la Stea**

Smirnă *vezi* **Tămîie și smirnă**

Soare Soarele e un fenomen atît de copleșitor și atît de fundamental pentru viața pămîntească, încît semnificațiile lui în mitologie și literatură sînt prea multe pentru a putea fi numărate. Soarele nu este numai lucrul cel mai izbitor care poate fi văzut, ci adevărata condiție a vederii; lumina și vederea, au afirmat unii, stau la rădăcina oricărui simbolism. Ceea ce urmează deci trebuie să fie o discuție cu totul selectivă.

Pentru greci, a fi în viață însemna să vezi soarele. Cînd se năștea un copil, el era dus să vadă "lumina de soare", după Homer, în timp ce, pe durata vieții vedem lumina, iar cînd murim vom "pierde lumina de soare" (*Iliada* 16.188, 18.61, 18.11, traducere de George Murnu). Tărîmul lui Hades nu e niciodată luminat de soare (*Odiseea* 11.15-19); e localizat în apusul îndepărtat, unde apune soarele.

Wordsworth menționează succint viziunea grecilor, atunci cînd se tînguiește că atîția prieteni au trecut "De la lumina soarelui în tărîmul fără soare" ("Extempore Effusion" 24). Leopardi împrumută ideea antică în expresia lui "dați soarelui" (*dare al sole*) pentru "dați naștere" ("Canto notturno" 52). Plutarh scria să "lumina soarelui e

simbolul naşterii" (*Aetia Romana* 2). Shelley avea să repete frecvent această idee, ca în expresia lui "portalul oriental al naşterii" (*Hellas* 202). A trăi pe pămînt înseamnă să trăieşti "sub ceru-nstelat şi sub soare" (*Iliada* 4.44, traducere de George Murnu). O idee similară se găseşte în gîndirea ebraică. "Sub soare" este expresia-formulă a Ecleziastului pentru "în această viaţă": "nu este nimic nou sub soare" (1.9) şi "am văzut o nepotrivire sub soare" (4.7). În literatura latină, *lux* ("lumină") poate însemna "viaţă": Vergilius are *invisam ... lucem* ("urgisita lumină"; *Eneida* 4.631, traducere de George Coşbuc). În mod similar, "zi" poate însemna "viaţă" în mai multe limbi. Moartea "obloneşte raza vieţii" (Shakespeare, *Romeo şi Julieta* 4.1.101, traducere de Virgil Teodorescu). Cînd moare cineva, după cum formulează Gray, acela trece peste "caldele margini ale veselei zile" ("Elegie" 87). La sfîrşitul ei, viaţa noastră poate părea nu mai lungă decît o zi; sîntem creaturi "efemere" (de la grecescul *epi* "pe" şi *hemera* "zi"). Compararea vieţii omeneşti, în scurtimea ei, cu o zi este într-adevăr antică. Mimnermus spune că tinereţea cuiva este "la fel de scurtă cît se împrăştie lumina soarelui asupra pămîntului" (2.8). Catullus îi cere Lesbiei să-i dea mii de sărutări, pentru că timpul e scurt: "soarele poate apune şi răsări din nou; / Pentru noi, odată ce scurta noastră lumină a apus, / Există o unică noapte nesfîrşită pentru somn" (5.4-6). A devenit un loc comun, dar diferit evocat. După ce-i cere "Sfioasei sale Stăpîne" să nu-i mai reziste, ci "să ne veselim, cît putem", Marvell conchide: "Deci, deşi nu ne putem face soarele / Să rămînă nemişcat, acum îl vom face să nu se oprească" (45-46). Hopkins încheie un sonet astfel: "Toată / Viaţa moartea se sfîrşeşte şi fiecare zi moare în somn" ("Nimic mai rău nu există").

Sofocle scria că "fiecare venerează roata care se învîrte a soarelui" (frag. 672). La Homer, Helio, soarele, e invocat ca un zeu care vede tot şi aude tot (*Iliada* 3.277, *Odiseea* 11.109 etc.); din acest motiv, el este zeul jurămintelor (asemeni zeului-soare mesopotamian Shamash), martorul omniprezent. Prometeu al lui Eschil cheamă "ochiul / Atoatevăzător al Soarelui" să fie martorul suferinţelor lui (*Prometeu* 91, traducere de I. Costa). (Expresia "cercul soarelui" sau "roata soarelui" este o expresie indo-europeană comună: forme înrudite se găsesc în poezia sanscrită şi în cea scrisă în vechea engleză.) Sol vede toate lucrurile la Ovidiu, în *Metamorfoze* 2.32, 4.227-28 şi 14.375). La Shakespeare, "mîndrul soare, / Ce vede tot" (*Romeo şi Julieta* 1.2.92, traducere de Virgil Teodorescu) are un ochi "aprins" (*Romeo şi Julieta* 2.3.5), ochi "nestemaţi" (*Regele Ioan* 3.1.79, traducere de Dan Botta), un ochi "regesc" (*Sonete* 33.2, traducere de Ion Frunzetti); "Şi soarele e ca un ochi, e unul / Şi tot îmbrăţişează-ntreaga lume" (*Henric al VI-lea, Partea I* 1.4.84, traducere de Barbu

Solacolu). Dacă a fi în viață înseamnă să vezi soarele, înseamnă și să fii văzut de el, ca în "Thanatopsis" a lui Bryant: "Doar cîteva zile, și tu / Atotvăzătorul soare, nu vei mai vedea nimic / Din mersul lui" (17-19).

Mai degrabă decît avînd un ochi, soarele poate fi un ochi el însuși. Este "ochiul zilei" din *Antigona* 104 a lui Sofocle. Expresia ebraică este "genele aurorei". Ovidiu numește soarele *mundi oculus* sau "ochiul lumii" (*Metamorfoze* 4.228), Ronsard "ochiul zeilor" și "ochiul Domnului" (*Odes* 3.10.60, *Stances* 4.137), Spenser "marele ochi al cerurilor" (*Crăiasa zînelor* 1.3.4), Shakespeare "ochiul lui, cerescul" (*Sonete* 18.5, traducere de Ion Frunzetti), Byron "Ochi luminos, ce te deschizi de sus / Asupra tuturor și-a lumii-ntregi" (*Manfred* 1.2.10, traducere de Virgil Teodorescu). Cicero, Pliniu și alți scriitori latini numesc soarele mintea sau sufletul lumii. Milton îmbină aceste metafore: "Tu, Soare, sufletul și ochiul Lumii" (*Paradisul pierdut* 5.171, traducere de Aurel Covaci); Shelley, în al său *Imn lui Apollo*, face ca Apollo să se numească singur "ochiul treaz, prin care Universul / Se vede, și se știe – minunat" (traducere de Petre Solomon).

Atributele convenționale ale lui Helios sau Sol sînt binecunoscute. Fratele Lunii și Zorilor, el își mînă carul cu patru (sau șapte) cai pe deasupra mării răsăritene, de-a curmezișul cerului, și înapoi spre marea apuseană, după care călătorește, într-un fel, pe dedesubtul sau împrejurul lumii, de obicei într-o barcă sau cupă de aur pe rîul Ocean, înapoi către răsărit. *Imnul* homeric *către Helios* și cel de-al doilea *Imn către Atena* menționează caii și carul; Euripide descrie astfel apusul: "Helios și-a mînat caii / Către ultima flacără" (*Ion* 1148-49); pe aceștia îi împrumută Phaeton, într-o istorie funestă, povestită de Ovidiu în *Metamorfoze* 2. Homer numește uneori soarele Hyperion, în timp ce Hesiod face din Hyperion tatăl soarelui; mama lui e Theia. Mai tîrziu, Apollo a devenit asociat cu soarele sau cu strălucirea și claritatea acestuia.

Echipajul celest al soarelui a devenit un loc comun în poezia medievală și a Renașterii. Spenser, de exemplu, are "învăpăiatul car al lui Phoebus" (*Crăiasa zînelor* 1.2.1); Shakespeare vorbește de "ceasul cînd cerești armăsari / Ai soarelui pornesc din răsărit" (*Henric al IV-lea, Partea I* 3.1.214-15, traducere de Dan Duțescu); iar Milton descrie aceeași oră ca "Acum, cînd Cerul necălcat de echipajul Soarelui / N-a păstra nici o umră din lumina care se apropie" ("Nașterea Domnului" 19-20).

A devenit o imagine persistentă ca armăsarii soarelui să sufle foc. Pindar cîntă despre "stăpînul roibilor hrăniți / Cu foc" (*Olympianice* 7.71, traducere de Ioan Alexandru). Vergilius are: "veseli din mări se

ridică, din neguri de ape, / Caii lui Phoebus, vărsînd pe nări lucitoarele flăcări" (*Eneida* 12.115, traducere de George Coşbuc; vezi *Georgice* 1.250). Marlowe scrie: "Caii care călăuzesc ochiul de aur al cerurilor / Şi suflă dimineaţa pe nările lor" (*Tamburlaine, Partea a II-a* 4.4.7-8). Discutînd despre Phaeton, Spenser menţionează de două ori "gurile care scot foc ale armăsarilor" (*Crăiasa zînelor* 1.4.9) sau "armăsarii care scot flăcări pe gură" (5.8.40). Caii nu trebuie să fie zeieşti ca să sufle foc, după Lucreţiu, care se referă la "caii care scot flăcări pe nări ai tracului Diomede" (5.30); Vergilius descrie un cal pur-sînge care "pe nările deschise, / Nechezînd, rostogoleşte focul adunat acolo" (*Georgice* 3.85, traducere de Lascăr Sebastian). În *Cartea lui Thel* a lui Blake, parfumul crinului "îmblînzeşte armăsarii care scot foc pe gură" (2.10).

Milton face aluzie la mitul potrivit căruia soarele e "iubitul viguros" sau iubitul Pămîntului ("Naşterea Domnului" 36). Acesta merge în urmă pînă la Lucreţiu, care explică fertilitatea Mamei Pămînt ca datorată pătrunderii în sînul ei a ploii de la Tatăl Cer (1.250-51); Vergilius scrie despre actul sexual dintre ea şi Tatăl Aether (= Cer) (*Georgice* 2.325-27). *Noua Arcadie* a lui Sidney începe aşa: "Era în vremea în care zeiţa Pămînt începe să-şi pună noile veşminte faţă de apropierea iubitului ei" (*Vezi* **Ploaie.**)

Adorarea soarelui în vremurile elenistice şi romane şi-a lăsat amprenta asupra creştinătăţii. Hristos a fost răstignit în a paisprezecea zi a lunii Nisan (pe lună plină, în prima lună) din calendarul lunar iudaic, în ajunul Sabbath-ului, şi soarele-a ridicat din morţi după două zile, cînd s-a întîmplat să fie dies Solis sau "duminică" în calendarul solar greco-roman. La moartea lui Iisus, după Luca 23.45, "soarele s-a întunecat". Ultimul capitol al Bibliei iudaice părea să profeţească "soarele dreptăţii" (Maleahi 3.20). Toate acestea şi doctrina Logos-ului ca lumină în Evanghelia după Ioan fac echivalarea inevitabilă: Hristos este soarele nou şi mai măreţ. "Aşa cum soarele se întoarce de la apus spre răsărit", scria Athanasius, "Domnul se înalţă din adîncurile Hadesului către Cerul Cerurilor" (*Expositio in Psalmen* 67.34).

După multe dispute, biserica apuseană a adoptat calendarul roman şi a fixat Paştele în prima duminică după prima lună plină după echinocţiul de primăvară: momentul ascendentului şi al luminii soarelui, şi al luminii lunii. Crăciunul a fost, pînă la urmă, fixat de solstiţiul de iarnă, "naşterea" soarelui din întuneric. Ca să citäm din oda "Naşterea Domnului" a lui Milton încă o dată, în dimineaţa naşterii lui Hristos "Soarele însuşi îşi micşorează viteza obişnuită / Şi îşi ascunde capul de ruşine, / Pentru că lumea proaspăt iluminată nu mai trebuie să aibă nevoie / De flacăra lui inferioară; /El a văzut

apărînd un Soare mai măreţ / Decît putea suporta Tronul său strălucitor sau Osia lui" (79-84).

Soarele răsare de la răsărit – adică de la est la cele două echinocţii, de la nord-est în timpul primăverii şi verii, de la sud-est în timpul toamnei şi iernii –, se mişcă în sus şi spre sud pînă la amiază, şi se mişcă în jos şi spre nord pînă apune la vest. În Europa şi în toate zonele aflate la nord de Tropicul Cancerului, punctul său cel mai înalt sau meridian este sudul zenitului. Sudul a fost considerat adesea sfertul soarelui; cuvîntul "sud", de fapt, derivă de la "soare".

Ziua şi anul sînt unităţile naturale de timp determinate de soare, iar luna e determinată, la origine, de lună. Anotimpurile sînt împărţiri mai mult arbitrare, şi nu toate culturile au patru.

Mişcarea anuală spre nord şi spre sud a drumului zilnic al soarelui, care produce schimbarea anotimpurilor, se datoreşte înclinării axei pămîntului, dar dintr-un punct de vedere pămîntesc pare că drumul anual al soarelui faţă de cer ((ecliptica) e înclinat la un unghi de 23° faţă de drumul punctului de mijloc dintre polii cereşti (ecuatorul celest). Luna şi planetele urmează şi ele drumul de-a lungul eclipticii, pe care Dante îl numeşte "sfîntul meşteşug" (*Paradisul* 10.14, traducere de Eta Boeriu), deşi două planete, Mercur şi Venus, nu sînt niciodată foarte departe de soare.

Un brîu de-a lungul acestui drum, numit zodiac, conţine un mare număr de constelaţii, dintre care douăsprezece au fost singularizate în vremurile antice, pentru a marca cele douăsprezece "case" sau opriri în trecerea anuală a soarelui prin ele. Această trecere ştim că se datoreşte revoluţiei anuale a pămîntului în jurul soarelui, soarele apărînd cu o întîrziere care se modifică în mod constant faţă de stelele fixe, dar apare ca şi cum soarele ar rătăci printre ele. De aici soarele era considerat, în sistemul lui Ptolemeu (şi mai înainte) ca o planetă (de la grecescul planetes, "rătăcitor"), cea de-a patra ca distanţă faţă de Pămînt; este, cu cuvintele lui Dante, "planeta / ce mînă sigur pe-orişicare cale" (*Infernul* 1.17-18, traducere de George Coşbuc), şi "cea mai frumoasă planetă", după Spenser (*Epithalamion* 282). Cele douăsprezece constelaţii formează baza pentru astrologie şi pentru horoscopul zilnic din ziarele de astăzi. (*Vezi* **Planetă, Stea.**)

Soarele nu se mai află în Berbec în timpul primei luni a primăverii, totuşi, cum era atunci cînd babilonienii au stabilit sistemul, acum aproape patru mii de ani. Cînd Chaucer spune, la începutul *Povestirilor din Canterbury*, că "soarele-l petrece / În ultima lui goană pe Berbece" (traducere de Dan Duţescu), el specifică luna aprilie, dar foloseşte în mod convenţional şi de mult depăşit semnul pentru ea. Datorită precesiei echinocţiilor sau alunecării înapoi a

punctelor de intersecție ale ecuatorului ecliptic (precesia e un fenomen al corpurilor care se rotesc), primăvara începea în Pisces (Peşti) cam pe vremea lui Hristos, iar acum intră în Vărsătorul de Apă. Într-o viață de om, alunecarea e cam de un grad, iar întregul ciclu ia cam 26 000 de ani, ca să se revină la punctul de pornire, un interval cunoscut anticilor ca *magnus annus* sau "marele an" (sau "anul platonic"). Se poate ca el să stea la baza simbolismului "Celei de-a patra Egloge" a lui Vergilius, un poem extrem de influent pentru că părea să profețească venirea lui Hristos; o expresie din această eglogă a fost modificată ca *novus ordo seculorum* ("noua ordine a timpurilor") şi adoptată pentru marele sigiliu al Statelor Unite (care se găseşte pe bancnota de un dolar). Vezi şi primul dintre "Cele două cîntece dintr-o piesă" ale lui Yeats: "Şi-atunci toate Muzele-au cîntat / Despre Magnus Annus primăvara, / Ca şi cum moartea lui Dumnezeu n-ar fi fost decît o piesă".

Un alt ciclu pe care grecii îl înțelegeau este ciclul metonic de nouăsprezece ani, perioada cînd fazele lunii încep pe aceeaşi dată a anului. Acest cilcu poate reprezenta baza pentru simbolismul solar atotpătrunzător al *Odiseii*, al cărei erou se întoarce acasă după nouăsprezece ani.

Vezi **Răsărit şi apus, Aur, Lună.**

Somn *vezi* **Vis, Noapte**

Splină *vezi* **Bilă**

Stacojiu Ca îmbrăcăminte scumpă şi culoare derivată din vopsele costisitoare, stacojiul, în Biblie, e asociat cu bunăstarea şi luxul. David le aminteşte fiicelor lui Israel că Saul le îmbrăca în stacojiu (III Regi 1.24), Ieremia se tînguieşte că aceia "cresuți în purpură" acum "stau trîntiți în gunoi" (Plîngerile 4.5), iar Belşaţar (Baltazar) anunță că oricine interpretează scrierea misterioasă "va fi îmbrăcat în veşmînt de purpură, lanț de aur i se va pune împrejurul gîtului" (Daniel 5.7). Aşa că Tîrgoveața din Bath a lui Chaucer "Colțuni avea din lînă roşă, moale, / Întinşi" (*Povestirile din Canterbury*, Prologul general 456), iar Spenser descrie nişte "veşminte stacojii costisitoare renumite" (*Crăiasa zînelor* 1.12.13).

Strălucirea lui izbitoare îl face potrivit ca Isaia să spună "De vor fi păcatele voastre cum e cîrmîzul, ca zăpada le voi albi, şi de vor fi ca purpura, ca lîna albă le voi face" (Isaia 1.18), iar stacojiul a devenit culoarea obişnuită a păcatului. Surrey al lui Shakespeare numeşte ambiția lui Wolsey "Stacoj plin de trufie" (*Henric al VIII-lea* 3.2.255,

traducere de Dan Grigorescu); în fața lui Dorian Gray al lui Wilde, "Din grotele întunecate ale Timpului, spăimîntătoare și înfășurată în straie roșii, se înălța imaginea păcatului" (cap. 18, traducere de D. Mazilu).

Pasajul din Isaia poate să fi însoțit aura de lux a stacojiului în viziunea Sfîntului Ioan Teologul a femeii pe o fiară roșie, ea însăși îmbrăcată în purpuriu și stacojiu, care este Taina, Babilonul, Mama Desfrînatelor (Apocalipsa 17.3-5). "Tîrfă stacojie" a devenit termenul standard pentru orice dușman bogat și puternic pe care un creștin voia să-l denunțe; în întrebuințarea engleză protestantă, însemna, de obicei, Biserica Romano-Catolică. "Necredinciosul Sarazin" (Sans Foy) al lui Spenser are o tovarășă "înveșmîntată în roșu-stacojiu" (1.2.13), care se dovedește a fi "tîrfa stacojie", Duessa (1.8.29). De aceea, stacojiul a devenit asociat cu tîrfe reale, ca și cu tîrfe alegorice. Hester Prynne a lui Hawthorne e făcută să poarte o literă A (pentru "adulter") brodată în stacojiu pe rochia ei (*Litera stacojie*).

Stafie *vezi* Liliac

Stejar Ca fiind cel mai mare și mai puternic dintre copacii europeni obișnuiți, stejarul (în cîteva varietăți) a fost, la origine, "copacul" pentru greci: cuvîntul lor pentru stejar, *drus*, însemna la origine "copac", înainte de a fi restrîns la stejar (numit și *phegos*). De fapt, *drus* e înrudit cu englezul "copac" și legat de grecescul *dendron*, "copac", și de *dryas*, "Driadă" – Driadele sînt nimfele pădurii, nu doar nimfele stejarului. Există dovezi din cultura sanscrită, celtică, germanică și slavă, ca și din cea greacă și cea latină, că indo-europenii venerau stejarul și îl legau de un zeu al tunetului sau fulgerului; "copac" și *drus* pot fi de asemenea înrudite cu "Druid", preotul celtic pentru care stejarul era sacru. A existat chiar un studiu care arată că e mai probabil ca stejarii să fie loviți de trăsnet decît alți copaci de aceeași înălțime.

Epitetele lui Homer pentru stejar sînt "cu cap înalt", "semeț înfrunzit" și altele asemenea. Era dedicat lui Zeus și romanului Jupiter. *Odiseea* povestește despre crîngul sacru de la Dodona al lui Zeus, unde un stejar (sau mai mulți stejari) era consultat, poate de un preot sau o preoteasă care asculta freamătul frunzelor (14.327-28). Eschil se referă la "stejarii vorbitori" (*Prometeu* 832), Sofocle la "glasul mulților stejari" (*Trahiniencle* 1168, traducere de George Fotino), la Dodona; fraza din Eschil pare să fi inspirat "Stejarul vorbitor" al lui Tennyson. Este "rotatul arbore al lui Jupiter" la Ovidiu, *Metamorfoze* 1.106 (traducere de David Popescu).

Creanga de aur a lui James Frazer, o importantă sursă pentru poezia secolului al douăzecilea, se îndreaptă spre ideea că un crîng sacru de stejari de la Nemi, de lîngă Roma, era scena unui sacrificiu anual al unui rege sau preot. Titlul lui Frazer se referă la creanga pe care Aeneas a trebuit s-o poarte în lumea subpămînteană (*Eneida* 6.204-11), care este asemuită într-o comparaţie cu vîscul. Vîscul e adesea asociat cu stejarii (Sofocle numeşte stejarul *ixophoros*, "purtător de vîsc", în fragmentul 403), dar Vergilius nu numeşte copacul.

Ca "Domn al pădurilor, stejarul supravieţuind îndelung" (Cowper, *Îndatorirea* 1.313) a devenit un simbol al rădăcinilor şi tăriei engleze; fiii Angliei au "inimi de stejar" în luptă, deşi acea expresie citează greşit cîntecul ("Bărbaţii noştri sînt inimi de stejar"). (Tradiţii similare se găsesc în Germania şi pretutindeni în Europa.) Stejarii erau şi esenţa lemnoasă preferată pentru grinzile de construcţie. Chaucer îl numeşte "stejar de case" (*Divanul păsărilor* 176, traducere de Dan Duţescu), iar Spenser îl imită: ".." (*Crăiasa zînelor* 1.1.8). Arborii mai bătrîni, totuşi, aveau, ca "stejarul mîndru al lui Joe" (*Furtuna* 5.1.45, traducere de Leon D. Leviţchi), noduri şi erau greu de lucrat.

E proverbial că "stejarul poate cădea atunci cînd trestia rezistă furtunii", dar şi stejarii sînt cunoscuţi ca rezistînd furtunii, după cum sugerează o mare comparaţie din *Eneida* (4.441-49) lui Vergilius. Asociaţii preistorice între stejari şi fulger (arma lui Zeus / Jupiter) supravieţuiesc în pasaje ca acesta din Shakespeare: "Cer milostiv, / Tu mai curînd vei despica stejarul / Greu ferecat şi noduros, decît / Gingaşul mirt" (*Măsură pentru măsură* 2.2.114-17, traducere de Leon D. Leviţchi).

Din cînd în cînd, stejarul joacă rolul acordat, de obicei, ulmului, ca suport pentru viţa de vie. Irving are o comparaţie amănunţită: "Aşa cum viţa, care şi-a încolăcit multă vreme graţiosul frunziş în jurul stejarului şi a fost ridicată de el în lumina soarelui, atunci cînd viguroasa plantă e doborîtă de trăsnet se va agăţa de el cu cîrcei mîngîietori şi-i va lega crengile împrăştiate, aşa e prescris, într-un mod minunat, de Providenţă ca femeia, care este pur şi simplu dependentă de bărbat şi podoabă a acestuia în orele mai fericite, trebuie să-i fie reazem şi mîngîiere în faţa unei nenorociri neaşteptate, încolăcindu-se în cotloanele aspre ale firii lui, sprijinind cu tandreţe capul lăsat în jos şi legînd la loc inima lui frîntă" ("Soţia", în *Caietul de schiţe*).

În Roma republicană, o cunună de frunze de stejar era acordată celor care salvaseră viaţa unui cetăţean în luptă; era numit "stejarul civic" (*quercus civilis*). Cînd Coriolan "se dovedi / Bărbat întreg. Is-a întins atunci / Cununa de stejar" (*Coriolan* 2.2.97-98, traducere de

Tudor Vianu), Shakespeare trebuie să fi înțeles greșit sursa din Plutarh, care continuă să speculeze asupra originii obiceiului roman. După 86 d.Hr., cîștigătorul concursului capitolin de poezie i se dădea, de asemenea, o cunună de stejar. Ovidiu spune că învingătorul în jocurile pythice era încununat cu frunze de stejar înainte de a se introduce laurul (*Metamorfoze* 1.448-50). Încununîndu-l pe poetul Tasso cu laur, Alfonso promite să-l încununeze pe ambasadorul său, Antonio, cu cununa civică de stejar (Goethe, *Torquato Tasso* 1.4.681-85).

După Lucrețiu (5.939, 1414), ghinda era hrana inițială a rasei omenești (în Arcadia sau în alte părți); Iuvenal (10.80-81) spune că pîinea înlocuiește ghinda. Totuși, Homer consideră ghinda sau jirul a fi hrana normală pentru porci (*Odiseea* 10.242).

Vezi **Ulm, Laur, Vîsc.**

Struguri *vezi* **Vin**

Suflare Suflarea înseamnă viață, iar cei care respiră sînt cei care se află în viață. Homer se referă la "tot ce pe lume e viață, răsuflă și mișcă" (*Iliada* 17.422, traducere de George Murnu), în timp ce Sofocle folosește "cei care respiră" pentru "cei care viețuiesc" (*Trahinienele* 1160). Horațiu echivalează "suflarea" cu "viața" (4.8.14), iar Statius, asemeni lui Sofocle, folosește "suflare" pentru "viață" (*Tebaida* 4.559). Astfel încît Chaucer are "viața sau suflarea" (*Legenda femeilor vestite* 2031), iar Shakespeare are "Suflare aburind pe orice gură" (*Sonete* 81, traducere de Ion Frunzetti). Această echivalare este, de fapt, mai degrabă o metonimie decît o metaforă, deoarece suflarea este esențială vieții. "Suflarea de viață" pe care Dumnezeu "a suflat-o în față" lui Adam (Facerea 2.7) – în alcătuirea lui Milton, "suflul pur al vieții – acest Spirit / al Omului, pe care Dumnezeu / Într-nsul l-a suflat" (*Paradisul pierdut* 10.784-85, traducere de Aurel Covaci) – este sufletul, *psyche*, *pneuma*, *spiritus*, termeni greceşti și latini legați, toți, de "suflare". (*Vezi* **Vînt.**) "Suflarea de viață" apare și în greaca clasică (de ex., Eschil, *Perșii* 507). A muri înseamnă "să-ți isprăvești suflarea" (Euripide, *Hecuba* 571); a-ți da ultima suflare înseamnă să "mori": unul din personajele lui Shakespeare face un joc de cuvinte: "Molipsitor răsuflet fîlfîie" (*Regele Ioan* 5.4.36, traducere de Dan Botta). La Spenser, un războinic căzut "și-a dat sufletul" (*Crăiasa zînelor* 2.8.45). Deoarece în engleză "moarte" și "suflare" rimează una cu cealaltă, și aproape cu nimic altceva, poet după poet au exploatat această întîmplare – Shakespeare, de exemplu, de cîteva ori în *Richard II* ,– ca să pună accentul pe nimicul fragil și efemer care înseamnă viața; "Viața uneori e Moarte", spune Byron,

"Nu doar suflarea de care-avem parte" (*Don Juan* 9.127-8).
Vezi **Vîntul de vest, Vînt.**

Scenă *vezi* **Teatru**

Stăncuţă *vezi* **Corb**

Stîng şi drept Cum aproape şapte optimi din populaţia tuturor culturilor e dreptace, nu e surprinzător că, în majoritatea lor, "drept" are un sens pozitiv, iar "stîng" negativ. În limbile europene, termenii pentru "drept" au, în mod logic, sensuri favorabile: grecescul *dexios* însemna şi "norocos", în mod particular în preziceri, cînd prezicătorul stătea cu faţa spre nord, iar zborul păsărilor către est era propice (vezi *Iliada* 12.239-40), şi însemna "deştept" sau "îndemînatic"; latinescul *dexter* are aceleaşi înţelesuri; francezul *droit* (din latinescul *directum*) are multe din aceleaşi sensuri ale englezescului "drept" şi a dat englezescul "dibaci", sinonim cu "îndemînatic". Unul din cuvintele greceşti pentru "stîng" (*skaios*) putea însemna "de rău augur" sau "neîndemînatic"; Sofocle scrie despre "gura *skaion*" a lui Agamemnon (Ajax 1225) şi despre felul în care încăpăţînarea conduce la *skaiotes* sau prostie (*Antigona* 1028). Latinul *sinister* însemna "rău" sau "pervers" (de unde englezescul "sinistru"); *laevus* însemna "prostesc"; amîndouă puteau însemna "nefavorabil"; în prezicerile romane, totuşi, stînga era adesea propice, ca atunci cînd prezicătorul stătea cu faţa spre sud. Cuvîntul francez *gauche*, care ar putea proveni dintr-un cuvînt franc însemnînd "a te abate" (de la calea "dreaptă"), înseamnă şi "neîndemînatic", ca şi în engleză. Englezescul "stîng" poate proveni dintr-un cuvînt care înseamnă "nefolositor". Două cuvinte greceşti pentru "stîng" (*aristeros*, "cel mai bun", şi *euonumos*, "cu nume bun") sînt evident eufemisme, dovada, poate, a unui tabu pentru "stîng".

Există cîteva pasaje misterioase în Vechiul Testament care sugerează o discreditare a "stîngului". "Inima celui înţelept este la dreapta lui", spune Ecleziastul, "iar inima celui nebun la stînga" (10.2); "inimă" pare aici o traducere neinspirată în lumina anatomiei umane (se putea traduce prin "minte"). Iezechiel se culcă pe partea stîngă ca să atragă atenţia cetăţii Ierusalimului (4.4), dar nu e clar asupra a ce. Pe de altă parte, mîna dreaptă simbolizează puterea: "Dreapta ta, Doamne, şi-a arătat tăria" (Ieşirea 15.6); Domnul va folosi "cu puterea dreptei Sale" (Psalmii 19.6). A fi la dreapta cuiva înseamnă să protejezi sau să sprijini: "că de-a dreapta mea este ca să nu mă

clatin" (Psalmii 15.8); "Că a stat de-a dreapta săracului" (108.30).

Din mitul lui Er al lui Platon aflăm că sufletele celor drepți merg la dreapta și în sus spre rai, în timp ce acelea ale păcătoșilor merg la stînga și în jos (*Republica* 614c-d). La Judecata de Apoi, după Iisus, Fiul Omului va despărți oile de capre, "Și va pune oile de-a dreapta Sa, iar caprele de-a stînga"; cei din dreapta sînt cei "drepți" (un revelator joc de cuvinte în Biblie) și vor moșteni împărăția, în timp ce cei din stînga se vor duce în focul cel veșnic (Matei 25.31-46). Într-o descriere a cosmosului, Milton are: "Aflîndu-se la stînga Iadul" (*Paradisul pierdut* 10.322, traducere de Aurel Covaci). Crezul de la Niceea afirmă că Hristos "s-a ridicat la ceruri și stă la dreapta Tatălui". Milton redă de cel puțin cinci ori această imagine în *Paradisul pierdut* (de exemplu, 3.279, 5.606); Mesia se ridică "Din dreapta slavei întru care sta" (6.747) ca să conducă lupta împotriva îngerilor răzvrătiți, Victoria stă de-a dreapta-i în car (762), răzvrătiții sînt înfrînți, iar El se întoarce să stea "De-a dreapta binecuvîntării sale" (892).

Stea Printre numeroasele lor semnificații, stelele au simbolizat infinitul, gloria, profeția, momentele nopții sau anului și soarta sau "influența"; multe stele anume, bineînțeles, au avut sensuri anume.

În literatura biblică și clasică, "stea" se poate referi la oricare dintre corpurile cerești, inclusiv (ocazional) la soare și lună. Ceea ce numim planetă era o "stea rătăcitoare" (în greacă, *aster planetes*), ceea ce numim cometă era o "stea cu coamă" (*aster cometes*); astăzi încă numim un meteorit "stea căzătoare", deși știm că nu e o stea în sensul strict al cuvîntului. Ovidiu folosește o dată *sidus* ("stea") pentru soare (*Metamorfoze* 1.424); Vergilius asemuiește o armată care înaintează cu un nor de furtună care vine "cu zodii de rău" (*abrupto sidere*), unde steaua trebuie să fie soarele (*Eneida* 12.451, traducere de George Coșbuc). Seneca numește luna "steaua nopții" (*Medeea* 750).

După frumusețea și distanța lor care inspiră teamă și venerație, poate că faptul cel mai izbitor despre stele este imensul lor număr, infinit. Stelele din Biblie sînt un loc comun pentru numărul infinit. Domnul îi promite lui Avram: "«Privește la cer și numără stelele, de le poți număra!» Și a adăugat: «Atît de mulți vor fi urmașii tăi!»" (Facerea 15.5; vezi 26.4). Stelele sînt uneori cuplate de nisip în același scop: "voi înmulți foarte neamul tău, ca să fie ca stelele cerului și ca nisipul de pe țărmul mării" (22.17; vezi Evrei 11.12). De aceea, un mod dramatic de a exprima puterea lui Dumnezeu este să spui că El este "Cel ce numără mulțimea stelelor și dă tuturor numele lor" (Psalmul 146.4).

În *Iliada*, există o comparație izbitoare care, într-o manieră tipic homerică, dezvoltă o scenă dincolo de punctul ei, care este, pur și simplu, infinitatea: "Cum se arată pe boltă mîndreţea de stele în jurul / Lunii frumos luminate, cînd molcom, senin e văzduhul; / Văile atunci, singuratice piscuri și culmi răsărite / Ies la lumină, că nemărginit se dezvăluie cerul; / Stelele toate se văd, de se bucură-n sine păstorul; / Tot aşa multe la număr păreau între vase și Xantos / Vetrele aprinse de oastea lui Hector 'naintea cetăţii" (8.555-60, traducere de George Murnu).

Catullus îi spune Lesiei că vrea tot atîtea săruturi cît nisipul din Libia și cîte stele noaptea (7.3-7). După o lungă listă de nereide, Spenser recurge la acel loc comun pentru a exprima infinitul lor: ar fi mai uşor "Să socoteşti firele de nisip sau să numeri stelele de sus" (*Crăiasa zînelor* 4.11.53). Satan al lui Milton conduce "Nenumăratul Puterilor cu aripi, / Aidoma cu-al stelelor nenumăr, / Sau cu al stropilor de rouă-n zori – / Mărunte stele ale dimineţii" (*Paradisul pierdut* 5.744-46, traducere de Aurel Covaci). "Dar cine poate număra stelele cerului?", întreabă Thomson ("Iarna" 528), uitînd, poate, că psalmistul răspunsese deja la acea întrebare.

Stelele din Biblie simbolizează, uneori, gloria, omenească sau de alt tip. Daniel îţi încheie profeţia afirmînd că: "Cei înţelepţi vor lumina ca strălucirea cerului și cei care vor fi îndrumat pe mulţi pe calea dreptăţii vor fi ca stelele în vecii vecilor" (12.3). La Înviere, scrie Sfîntul Apostol Pavel, vom avea trupuri cereşti nestricăcioase "întru slavă" (în greceşte, *doxa*), asemeni soarelui, lunii și stelelor (I Corinteni 15.41).

De cîteva ori la Homer, faima (*keos*) unei persoane sau a unui lucru e "Naltă mărire sub soare" (de exemplu, *Iliada* 10.212, traducere de George Murnu, *Odiseea* 9.20). Homer nu face, în mod explicit, pasul următor, asemuindu-l pe cel cu faimă stelelor, deși compară cu adevărat apariţia lui Ahile în armură cu o stea. El numeşte, de asemenea, cîteva constelaţii – Ursa (sau Carul), Pleiadele, Orion, Boarul – în spatele unora dintre care stau poveşti despre translaţia eroilor sau lucrurilor de pa pămînt în cer. Euripide face pasul următor atunci cînd un cor îl numeşte pe Hippolit "cea mai strălucitoare stea a Atenei" (*Hippolit* 1121). Vergilius îl are pe Aeneas care se făleşte că faima lui se ridica *deasupra* cerului (*Eneida* 1.378-89), Dido speră ca vechea ei faimă se ridica pînă la stele (4.322), iar un glas îi spune lui Latinus că sîngele străinilor "numele sîngelui nostru / Ei ni-l rădică la ceruri!" (7.99, traducere de George Coşbuc); dar Vergilius, asemeni majorităţii poeţilor elenistici și romani, rezervă stelele însele pentru eroii și împăraţii zeificaţi. El îşi imaginează, de exemplu, zodiacul făcînd loc noii stele a lui Octavian,

aflat încă în viață (*Georgice* 1.32). Chaucer face aluzie într-un mod potrivit la acest proces de "catasterism" sau de transformare într-o stea în *Casa faimei* 599. Bedford al lui Shakespeare invocă umbra lui Henric al V-lea, cerîndu-i: "Înfruntă-n luptă zodiile rele, / Să-ți licărească sufletul ca steaua / Lui Iuliu Cezar – și mai glorioasă..." (*Henric al VI-lea, Partea I* 1.1.54-56, traducere de Barbu Solacolu). Shelley speră ca gloria lui să devină "O stea printre stelele nopții muritorilor" (*Revolta Islamului* 6). În această întrebuințare antică și tradițională avem originea "stelei de cinema" și "superstelei", a căror forță metaforică e acum răspîndită.

Pentru că iese în evidență printre toți ceilalți, iubitul sau iubita cuiva e numit sau e numită adesea stea. De la epigramele lui Platon adresate unui tînăr pe care-l numește Aster, "stea" a devenit un nume convențional: Marțial scrie despre Stella, Sidney (care se botează singur "Astrophel" sau "Iubitul Stellei") are o Stella, Swift are și el o Stella, iar Pip al lui Dickens o iubește pe Estella, în *Marile speranțe*.

Cîteva stele din Biblie sînt profetice sau simbolice. Valaam profețește: "o stea răsare din Iacov; un toiag se ridică din Israel", care-l va zdrobi pe dușman (Numerii 24.17); creștinii au considerat asta ca referindu-se la Hristos. La nașterea lui Iisus, a existat steaua Magilor sau steaua Betleemului, care a apărut în Răsărit (Matei 2.2 și următoarele); Magii erau astrologi, așa că ei au recunoscut în chip special semnificația acestei *stella nova* sau stele noi ca semnul unui nou regim și al unui nou tip de stăpînire pe pămînt. Milton insistă asupra noutății ei ori de cîte ori o menționează: "O stea nemaivăzută înainte în cer apărînd / ... Steaua ta proaspăt întipărită în cer" (*Paradisul regăsit* 1.249-53; vezi *Paradisul pierdut* 12.360). Acesta, cu siguranță, este punctul principal, un punct complet eclipsat de încercările moderne, bine intenționate, de a "explica" steaua prin găsirea unei conjuncții a planetelor în jur de anul 4 î.Hr., genul de treabă pe care astrologii, cel puțin, n-o găsesc neobișnuită.

Într-un minunat exemplu de internaționalizare a simbolurilor iudaice și păgîne, Petru spune: "Și avem cuvîntul proorocesc mai întărit, la care bine faceți luînd aminte, ca la o făclie ce strălucește în loc întunecos, pînă cînd va străluci ziua și Luceafărul va răsări în inimile voastre" (II Petru 1.19); "Luceafărul" este *phosphoros*, Luceafărul-de-Dimineață, Venus. Cînd Iisus, în Apocalipsă, spune "Și-i voi da lui steaua cea de dimineață" (2.28), el pare să promită mîntuirea, intrarea într-o nouă zi în ceruri, dar, aproape de sfîrșitul cărții, anunță că El însuși este "steaua care strălucește dimineața" (22.16). Luceafărul a fost în general considerat profetic de atunci încoace; ca să dăm un exemplu modern, "Stella" lui Hugo e o

viziune de vis în care luceafărul anunță "Sunt arzătoare Poezie", trimisă înainte ca vestitor de Libertate și Lumină.

Adeverirea de către Înțelepți a faptului că Iisus este noul rege poate fi considerată ca înfrîngerea venerării stelelor de către Magi. Deși lui Iosif i s-au arătat în vis stele simbolice, iar Daniel era un cititor în stele, există un număr de pasaje ale Bibliei care denunță cultul stelelor răspîndit în Orientul Mijlociu. Moise își avertizează adepții că "privind la cer și vîzînd soarele, luna, stelele și toată oștirea cerului, să nu te lași amăgit ca să te închini lor, nici să le slujești" (Deuteronomul 4.19). Isaia prezintă sarcastic: "Să iasă la iveală și să te izbăvească acei care măsoară cerul și iscodesc stelele; care în fiecare lună nouă spun ceea ce se va întîmpla. / Iată-i ca pleava pe care o mistuie focul, așa vor ajunge ei" (47.13). În alte pasaje, totuși, astrologia de un anume fel pare să fie presupusă. În Judecători, ni se spune că "Stelele de sus s-au luptat atunci, / Din mersul lor s-au războit cu Sisera" (5.20), iar Iisus însuși ne spune că, atunci cînd "Se va ridica neam peste neam", "vor fi semne în soare, în lună și în stele" (Luca 21.10, 25).

Interpreții de început ai Bibliei, dacă nu autorii ei, au considerat uneori stelele ca simbolizînd îngeri. Un pasaj important care justifică acel înțeles este din Iov: "Atunci cînd stelele dimineții cîntau laolaltă și toți îngerii lui Dumnezeu Mă sărbătoreau", în ziua cînd au fost puse temeliile pămîntului (38.7). Versetul criptic al lui Isaia, "Cum ai căzut tu din ceruri, stea strălucitoare, fecior al dimineții!" (14.12), se referă la două stele-zeități din ebraică, Helel și Shahar. "Steaua" care cade din cer și i se dă cheia fîntînii adîncului (Apocalipsa 9.1) trebuie să fie un înger de vreun fel, și poate "steaua dimineții" a lui Isaia. Sfîntul Ioan Teologul face explicit faptul că acele șapte stele din mîna dreaptă a lui Hristos (Apocalipsa 1.16) sînt îngerii celor șapte Biserici cărora li se adresează (1.20). Coada balaurului "trăgea a treia parte din stelele cerului și le-a aruncat pe pămînt" (12.4). Milton îl compară pe Lucifer cu "A stelei dimineții — călăuză / A turmelor de stele de pe boltă, — / Îi farmecă pe toți și, prin minciuni, / Trîrî pe urma lui a treia parte / Din oastea Cerului" (*Paradisul pierdut* 5.708-10, traducere de Aurel Covaci). Considerarea stelelor drept îngeri poate ajuta la clarificarea a numeroase pasaje misterioase la William Blake, cum ar fi cel despre stelele care-și aruncă lăncile în "Tigru".

Stelele, bineînțeles, spun direcția și momentul anului. *Munci și zile* ale lui Hesiod și *Georgicele* lui Vergilius sînt pline de informații precise despre răsăritul și apusul unor stele numeroase. Navigația după stele trebuie să fi fost practicată pe larg, vreme de secole, deși nu apare decît o dată la Homer (*Odiseea* 5.27 și următoarele).

Anumite constelații apar frecvent în literatură. Pe scutul lui Ahile, Hefest (Hephaistos) așază soarele și luna și "Stelele toate, ale cerului zodii și mîndra-i cunună, / Cloșca-cu-Puii, pe urmă Hiadele și Orionul / Cel luminos, ba și Ursa, ce-i zice și Carul-cel-Mare, / Care, ochind Orionul, pe loc în văzduh se rotește, / Singurul care nu scapătă-n apele lui Ocheanos" (*Iliada* 18.485-89, traducere de George Murnu; repetată cu Boarul în locul Hiadelor în *Odiseea* 5.272-75). Pleiadele, Hiadele și Ursa se găsesc, împreună, în *Georgice* 1.138, Boarul și Pleiadele în Properțiu 3.5.35, Orion și Ursa în *Arta iubirii* 2.53 a lui Ovidiu. "Ursa", în greacă *Arktos*, este Ursa-Mare, Ursa Major; cuvîntul grecesc ne dă "arctic" și "antarctic". Astăzi e numită adesea Carul-Mare. Este cea mai vizibilă dintre constelațiile circumpolare din emisfera nordică, și, în vremurile antice, la latitudini grecești, nu apunea niciodată, nu se scufunda niciodată în curentul Oceanului (lucru care nu mai e adevărat, datorită precesiei echinocțiilor). Răsăritul heliac al Pleiadelor marca începutul verii (jumătatea lui mai), cel al lui Arcturus, cea mai strălucitoare stea din Constelația Boarului, începutul iernii (jumătatea lui septembrie) ș.a.m.d.

Cele douăsprezece semne sau constelații ale zodiacului, banda cerului prin care trec soarele, luna și planetele, au fost citate pe larg în literatură, cel puțin de la Statius, ca moduri de a indica anotimpul. Un celebru exemplu englez vine din "Prologul general" al *Povestirilor din Canterbury* ale lui Chaucer: e aprilie, cînd "soarele-l petrece / În ultima lui goană pe Berbece" (7-8, traducere de Dan Duțescu); soarele e tînăr pentru că e începutul anului, care începea în martie, iar acum răsare din Constelația Berbecului, primul semn al zodiacului.

În ciuda condamnării ei fără apel în Biblie și de către unii dintre Părinții Bisericii, astrologia a rămas o sursă bogată de imagistică literară. Semnificațiile comune ale "influenței" astăzi își au originea în credința că stelele trimiteau un fluid eteric în jos, spre pămînt. O "sferă de influență", în sensul geopolitic, se inspiră dublu din noțiunile celeste, pentru că modelul pre-copernician al cerurilor postula niște sfere solide transparente care înconjurau pămîntul. Un "dezastru" este, etimologic vorbind, o "stea rea" sau un aspect nefavorabil al unei stele sau planete; Horațio al lui Shakespeare vorbește de "pete-n soare" (*Hamlet* 1.1.118, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi). A "lua în considerație" însemna, la origine, să consulți stelele (în latină, *sidera*).

Mulți oameni își citesc astăzi horoscopul din amuzament, dar mulți alții cred încă în planetele sau "stelele natale" care au fost dominante sau importante la momentul nașterii lor sau în alte

momente cruciale. Chaucer asemuieşte cerurile cu o mare carte scrisă cu stele; la naşterea cuiva, se poate determina moartea lui, "Cer neîmbunat / Ce stelele le strîngi în calea ta / Şi le alungi mereu spre scăpătat" (*Povestirea notarului* 194-96, traducere de Dan Duţescu). O doamnă, la Spenser, îşi întreabă stăpînul "ce stea rea / S-a încruntat la tine şi şi-a revărsat influenţa rea" (*Crăiasa zînelor* 1.8.42), în timp ce alta salută un cavaler ca "născut sub o stea fericită" (1.1.27); la Spenser, stelele pot fi şi "crude", "nefericite" sau "nenorocoase". Multe personaje la Shakespeare se simt predeterminate de stele "favorabile", "norocoase", "nenorocoase", "potrivnice", "mînioase" sau "prevestitoare de rău"; Romeo şi Julieta sînt "doi îndrăgostiţi bătuţi de soartă" (Prolog 6); Malvolio le mulţumeşte stelelor că e fericit (*A douăsprezecea noapte* 2.5.170-71); ş.a.m.d. Dar şi viziunea contrară e frecventă. Cassius afirmă că: "Dar omul ştie a-şi struni destinul. / Nu stelele-s de vină, scumpe Brutus, / Supuşi de sîntem vina este-a noastră" (*Iuliu Cezar* 1.2.139-41, traducere de Tudor Vianu), deşi prevestirile cereşti la moartea lui Cezar sugerează că se înşală Cassius. Păcătosul Edmund disprefuieşte credinţa tatălui său în "decretul ceresc", "porunca sferelor" şi "influenţa mişcării planetelor" ca prostii (*Regele Lear* 1.2.118-33, traducere de Mihnea Gheorghiu). Mai convingătoare este Helena din *Totu-i bine cînd sfîrşeşte bine*: ea recunoaşte asta vorbind despre "Noi, cei restrînşi de stele" sau "marele-mi noroc" (1.1.183, 2.5.75, traducere de Ion Frunzetti), adică e de origine umilă, dar acţionează pe baza conştiinţei că "cerul ce, urzind destine, / Ne dă cîmp liber faptei" (1.1.216-18); prin contrast, Polonius îi spune Ofeliei: "Hamlet e prinţ, el nu-i din crugul tău" sau din sfera ta (*Hamlet* 2.2.141, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Levîţchi). Vizfunea Helenei e exprimată de Basilio din *Viaţa e vis* al lui Calderón, unde acesta afirmă că "planeta cea mai rea " nu poate decît să "facă să se încline libera voinţă" (1.6.789-91); evenimentele îl confirmă. Or, aşa cum afirmă Southey, "pentru că, deşi toate celelalte lucruri / Erau supuse influenţei stelare, / ... / Sufletul virtuos şi mintea hotărîtă sînt libere" (*Blestemul lui Kehama* 18.10.129-32).

"Steaua zilei" a însemnat, uneori, Luceafărul-de-Dimineaţă, dar, în poezie, este, de obicei, soarele. În *Lycidas* al lui Milton, "soarele se prăbuşeşte-n mare, / Spre-a-şi scoate iarăşi capul, poleit / Cu aurul aprins din zare-n zare" (168-71, traducere de Petre Solomon); în timp ce Venus nu poate fi şi Luceafărul-de-Seară, şi Cel-de-Dimineaţă în acelaşi anotimp. El este "soarele" din *Paradisul pierdut* 10.1069 şi "steaua amiezii" din *Gînduríle de noapte* 9.1683 ale lui

Young. Wordsworth vede steaua de zi scufundîndu-se spre apus, în a sa plimbare de seară 190-91. Carew numeşte soarele "planeta zilei" ("Îndrăzneală în dragoste" 5).

"Steaua-Cîinelui" (în latină, *Canicula*, "cățelul") este Sirius, cea mai strălucitoare stea fixă de pe cer, care se găseşte în constelaţia Canis Major, "Cîinele-Mare", pe care Homer îl numeşte Cîinele-lui-Orion (*Iliada* 22.29). Sirius răsare imediat după soare (un "răsărit heliac") la jumătatea lui iulie sau cel puţin aşa făcea în vremurile antice; de aceea este un semn al căldurii periculoase a verii înaintate. Sirius "îi usucă ... de tot şi genunchii, şi capul", după cum formulează Hesiod în *Munci şi zile* 587, traducere de Şt. Bezdechi), ca şi cum steaua însăşi ar trimite căldura febrilă. Numele de "Sirius" pare să fie un adjectiv, în greceşte, *seirios*, însemnînd "arzător" sau "scînteietor": Hesiod are o dată *seirios aster*, care poate fi tradus ca "steaua Zorilă" sau "steaua siriană" (*Munci şi zile* 417, traducere de Şt. Bezdechi), iar Eschil scrie despre frunzişul care asigură umbra împotriva *seiriou kunos* sau "cîinelui sirian" (*Agamemnon* 966-67). Ibycus o foloseşte o dată , la plural, în general pentru stele (314).

Apare de două ori în comparaţii în *Iliada*, prima dată pentru strălucirea scutului lui Diomede (5.5-6), şi apoi, într-o dezvoltare care se bazează nu numai pe strălucirea ei, dar şi pe faptul că e vătămătoare, pentru însuşi Ahile, care arată: "Precum în senin luminează / Toamna luceafărul care cu razele lui sclipitoare / Noaptea, cînd vine-ntuneric, s-arată-ntre multele stele / Şi poreclit e luceafărul al Orionului cîne; / Mai luminos este el, dar nu e semn bun arătarea-i, / Arşiţă doar şi zăduf le aduce sărmanilor oameni" (22.26-31, traducere de George Murnu). Apollonius spune povestea aflată în spatele sacrificiile către Sirius făcute de preoţii din Keos – ca să-l împiedice să mai ardă insulele cu focul său din ceruri (2.516-27); tot el asemuieşte impresia făcută de Iason asupra Medeei cu aceea a lui Sirius, pentru că el e şi strălucitor, şi aduce şi boala fierbinte a dragostei (3.956-61). În *Eneida*, "cîmpii mureau de văpaie", în timp ce oamenii mor de ciumă (3.141, traducere de George Coşbuc); ea apare într-o comparaţie pentru coiful strălucitor al lui Aeneas (10.273-75), o prelucrare a comparaţiilor din *Iliada*. În *Georgice*, Vergilius îl numeşte pe Sirius *canis aestifer*, "cîinele aducător al verii" (2.353). Grecii şi romanii numeau cele mai calde săptămîni ale verii "zilele cîinelui" (*henerai kunades*, *dies caniculares*), o expresie folosită încă în engleză. Spenser îşi imaginează soarele de iulie vînînd leul (Constelaţia Leului) cu "Cîinele cu miros bun, / Al cărui lătrat vătămător aduce în grabă / suferinţă, plăgi şi moarte mohorîtă" (*Calendarul păstorului* "Iulie"

22-24); asemeni lui Eschil, el îl numeşte "fierbintele cîine sirian" (*Mama Hubberd* 5).

Milton o numeşte pe Sirius "steaua neagră" în *Lycidas* 138 (traducere de Petre Solomon). Lucru neobişnuit la Milton, n-a ieşit la iveală nici un precedent clasic pentru acest epitet: poate însemna "rău" sau, poate, e un transfer de la vegetaţia înnegrită la stea.

"Luceafărul-de-Seară", numit *hesperos* în greacă şi *vesper* în latină, ambii termeni însemnînd "seară" (fiind înrudiţi cu "apus"), este planeta Venus, care nu e niciodată departe de Soare, uneori răsărind înaintea lui ("Luceafăr-de-Dimineaţă"), iar alteori apunînd după el ("Luceafăr-de-Seară"). E numit o dată la Homer: "Cum scînteiază-n amurg luceafărul seara-ntre stele, / El care-i cea mai frumoasă din stelele cerului, astfel / Luce la capătu-i suliţa care-o-nvîrteşte cu dreapta" (*Iliada* 22.317-20, traducere de George Murnu). În tradiţia cîntecelor epithalamice sau de nuntă, apariţia Luceafărului-de-Seară este semnalul aprinderii lămpii miresei şi conducerii ei la mire. Epithalamium-ul lui Catullus (62) începe anunţînd: "Seara e aici, tineri bărbaţi, ridicaţi-vă". Milton evocă această tradiţie atunci cînd Adam îşi descrie seara nupţială petrecută cu Eva (*Paradisul pierdut* 8.519).

"Luceafărul-de-Dimineaţă", numit *phosphoros* în greacă şi *lucifer* în latină, însemnînd "aducător de lumină", este tot planeta Venus. La Homer, el e numit o dată *Heosphoros*, "Aducător al zorilor" (*Iliada* 23), iar o dată este descris ca "luceafărul de deasupra, / Îndatinatul sol al dimineţii" (*Odiseea* 13.93-94, traducere de George Murnu). Epigrama lui Platon menţionată mai sus spune: "Aster, cîndva străluceai ca Luceafărul-de-Dimineaţă printre cei vii; acum străluceşti ca Luceafărul-de-Seară printre morţi". Shelley o foloseşte ca moto pentru elegia sa la moartea lui Keats, Adonais, care e plină de imagini ale stelelor. Milton se bazează pe numele tradiţional al lui Satan dinainte de cădere, Lucifer, în a-l compara cu Luceafărul-de-Dimineaţă.

"Steaua Polară" este Polaris, Steaua Nordului, cea mai strălucitoare stea din Ursa Minor, Ursa-Mică sau Carul-Mic, şi, în ultimele secole, foarte aproape de polul nord celest. Este "steaua fixă" (Spenser, *Crăiasa zînelor* 1.2.1), în jurul căreia se mişcă toate celelalte stele. Într-o perifrază pentru "noapte", Tennyson descrie vremea "cînd Carul Mic / Se răsuceşte în jurul Stelei Polare" (*In memoriam* 101.11-12).

"Stelele fixe" sînt ceea ce numim astăzi stele. Ele nu se deplasează relativ unele față de altele, ci evoluează împreună, în jurul polului. Potrivit sistemului aristotelian-ptolemeic, ele sînt fixate pe cea de-a opta sferă de la pămînt.

"Stelele rătăcitoare" sînt planetele (în greacă, *aster planetes*, "stea rătăcitoare"); Chaucer le numește "stele rătăcitoare" (*Troilus și Cresida* 5.1812). Ele se deplasează relativ la stelele fixe după modele compelxe, mișcîndu-se în proporții variabile prin zodiac, noapte după noapte, unele dintre ele chiar retrăgîndu-se pentru o vreme, înainte de a-și relua înaintarea. Existau șapte: Luna, Mercur, Venus, Soarele, Marte, Jupiter și Saturn, în ordinea distanței față de Pămînt, fiecare fixată pe propria-i sferă, care se rotea potrivit propriilor reguli. "Planeta / ce mînă sigur pe-orișicare cale" a lui Dante e Soarele (*Infernul* 1.17-18, traducere de George Coșbuc). (*Vezi* **Planetă.**)

"Steaua mării" (în latină, *stella maris*) e un nume dat Fecioarei Maria în Evul Mediu, se pare în credința că "Maria" (sau, în ebraică, "Miriam") era același cuvînt cu cel latinesc pentru "mare". Ea e Speranța Marinarilor sau, cum formulează Joyce, "un veșnic far pentru inima sfîșiată de furtuni a omului, Maria, steaua mării" (Ulise, "Nausicaa", par. 1).

"Steaua de apă" e Luna. "De nouă ori păstorul a văzut / Pe-al mării astru-n cer schimbîndu-și locul" (*Poveste de iarnă* 1.2.1, traducere de Ion Vinea) înseamnă nouă luni. E asociată cu apa pentru că este "doamna valurilor mării" sau a mareelor (*Visul unei nopți de vară* 2.1.103, traducere de Dan Grigorescu). Shakespeare o numește și "astrul umed / Ce-nrîurește țara lui Neptun" (*Hamlet* 1.1.121-22, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi).

"Steaua călăuzitoare" e aceeași cu Steaua Nordului.

Pentru "Steaua-Ciobanului", *vezi* la **Oaie.**

Steaua-Cîinelui (Sirius) *vezi* **Stea**

Stea de apă (lună) *vezi* Lună, Stea

Stea îngemănată *vezi* Oaie

Steaua Polară *vezi* Stea

Steaua zilei *vezi* Stea

Ş

Şah Şahul este jocul regilor în două sensuri: a fost, vreme de secole, un joc regal şi aristocratic, iar obiectivul lui este să-i "dai şah" regelui advers. Mai mult decît atît, numele lui este, de fapt, pluralul de la "şah", de la *eschecs*, din franceza veche, de la persanul *shah*, "rege". "Şah-mat" înseamnă "regele e mort", de la *shah* plus arabul *mat*, "mort". Una dintre piese, tura, are de asemenea un nume persan (*rukh*, cu înţeles incert). Ni se aminteşte originea persană a şahului în *Rubaiyata lui Omar Khayyam*: "Doar piese neajutorate ale jocului pe care-l joacă el / Pe această tablă împestriţată a nopţilor şi zilelor; / Încoace şi-ncolo le mută, şi dă şah, şi ucide, / Şi una cîte una se aşază la loc în dulap " (strofa 69).

Rezonanţa simbolică a şahului depinde, bineînţeles, de ce oameni sînt luaţi pentru ca să fie jucători sau, ca în pasajul din Omar Khayyam, piese pe tabla de şah. Pentru că e jocul regal, e nimerit ca Ferdinand şi Miranda să fie descoperiţi jucînd şah în actul final al *Furtunei* lui Shakespeare (5.1.171); acolo, ei sînt fericitul stăpîn şi fericita stăpînă ai jocului. Cavalerul negru din *Cartea ducesei* a lui Chaucer deplînge faptul că şi-a pierdut regina mult iubită la un joc de şah împotriva "făţarnicei Fortune", care a jucat "mutînd hoţeşte" (618, 653, traducere de Dan Duţescu); e surprinzător că Fortuna, care ar trebui să joace ruletă sau alt joc de noroc, ar juca un joc bazat, în întregime, pe măiestrie.

Romanul trandafirului (scris în franceza veche) descrie o bătălie în termeni de tablă de şah (6620 şi următoarele). Sancho Panza pare că îl citeşte pe Omar Khayyam, pentru că descrie viaţa ca pe un joc de şah: "Cît durează jocul, fiecare piesă îşi are locul ei anume, iar cînd jocul s-a terminat, ele sînt, toate, amestecate, mutate dintr-un loc în altul şi puse laolaltă şi aşezate în cutie, ceea ce seamănă foarte mult

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

cu sfîrşirea vieţii într-un mormînt" (Cervantes, *Don Quijote* 2.12). Middleton îşi aşează o întreagă piesă, *Un joc de şah*, pe piesele, gambiturile şi scopurile şahului; este "cel mai nobil joc dintre toate" (Ind. 42), dar ea reprezintă instrumentul unei satire politice foarte curente, implicînd comploturile catolice străine împotriva casei regale engleze. "Pionul Reginei Albe", de exemplu, o poate reprezenta pe prinţesa Elizabeth, fiică a lui Iacob I. Unele dintre personaje par să fie atît piese manipulate de alţii, cît şi jucători. Două lucrări ulterioare bazate pe joc sînt *Through the Looking-Glass* a lui Lewis Carroll şi *Apărarea* lui Nabokov.

T.S.Eliot intitulează partea a doua a *Ţării pustii* "O partidă de şah", unde jocul reprezintă un mod de a omorî timpul — "Şi o să jucăm o partidă de şah, / Strîngînd ochii lipsiţi de pleoape şi aşteptînd o bătaie la uşă" (137-38, traducere de Aurel Covaci) —, în timp ce figura regală care "stă prost cu nervii" domină un bărbat care crede că este sau ar dori să fie mort. Aluziile la *Furtuna* evocă cuplul tînăr ideal prins în jocul lui.

Piesa lui Beckett *Endgame* (în franceză, *Fin de partie*), numită astfel după mişcările finale de şah, ar putea fi luată drept o punere în practică a versurilor fataliste ale lui Omar Khayyam, numai că nu există Dumnezeu ca să facă mutările. Primele cuvinte ale personajului "regelui", Hamm, sînt: "Eu — (cască) — să joc?", pentru că este, în acelaşi timp, jucător şi cea mai puţin mobilă dintre piese, dar au mai rămas puţine mutări, iar ele nu fac decît să apropie inevitabilul şah-mat.

Şapte *vezi* Număr

Şarpe Toate culturile care-i cunosc au găsit şerpii fascinanţi. Într-adevăr, despre şerpi se spune că-şi "fascinează" prada, aruncă asupra ei o vrajă cu o privire; culturile omeneşti par să fi căzut sub stăpînirea lor. Şerpii pot fi extrem de periculoşi, fiind atît veninoşi, cît şi "ageri" sau netrebnici; ei lovesc fără avertisment, din iarbă sau tufişuri; pot arăta frumos în pielea lor scînteietoare şi multicoloră; se tîrăsc pe burtă, dar se şi pot înălţa; le năpîrleşte pielea şi par reîntineriţi; merg într-o parte sau şerpuiesc; şi, în legendă, cel puţin, unii pot zbura, unii îşi înghit propriile cozi, şi unii au un cap la fiecare capăt. Posibilităţile simbolice sînt bogate şi, adesea, ambigue.

Cel mai important şarpe pentru literatura occidentală este, bineînţeles, cel din grădina Edenului, care a convins-o pe Eva să mănînce din pomul cunoaşterii binelui şi răului, şi care, deci, a adus izgonirea lui Adam şi a Evei din grădină şi venirea morţii. El era "cel

mai şiret dintre toate fiarele de pe pămînt" (Facerea 3.1-7). Sfîntul Apostol Pavel se teme "ca nu cumva, precum şarpele a amăgit pe Eva în vicleniа lui, tot aşa să se abată şi gîndurile voastre de la curăţia şi nevinovăţia cea în Hristos" (II Corinteni 11.3). Şarpele a fost, de aceea, legat de cunoaştere sau înţelepciune, deşi de o cunoaştere falsă sau chiar fatală, şi de faptul că oamenii sînt muritori. În spatele acestor conexiuni poate sta ideea că şerpii sînt ei înşişi nemuritori, pentru că pielea lor năpîrleşte; înţelepciunea lor s-ar putea datora vîrstei lor înaintate sau relaţiei lor intime cu pămîntul (ei par chiar înţelepţi). În poemul epic sumerian / babilonian *Ghilgameş*, un şarpe îi refuză lui Ghilgameş planta nemuririi apucînd-o, mîncînd-o şi apoi făcînd să-i năpîrlească pielea; un structuralist ar numi aceasta o variantă a poveştii din Eden. Iar în ceea ce priveşte înţelepciunea, în ciuda conotaţiilor negative ale şarpelui, Hristos le cere adepţilor Săi să fie "înţelepţi ca şerpii" (Matei 10.16).

În sistemul creştin, şarpele din Eden a devenit "balaurul cel mare, şarpele cel de demult, care se cheamă diavol şi satana, cel ce înşală toată lumea" (Apocalipsa 12.9); "Primul nostru duşman, şarpele Satana", în formularea lui Chaucer (*Povestirea stareţei* 1748); "infernalul şarpe" al lui Milton (*Paradisul pierdut* 1.34, traducere de Aurel Covaci). Diavolul Mefisto al lui Goethe îl invocă pe "cumătrul meu, vestitul şarpe" (*Faust, Partea I* 335, traducere de Ştefan Aug. Doinaş). "Înspăimîntătorul balaur" pe care Cavalerul Rosacrucian al lui Spenser îl învinge după o bătălie cumplită (*Crăiasa zînelor* 1.11.4-55) este balaurul din Apocalipsă, iar Cavalerul reproduce victoria Sfîntului Arhanghel Mihail şi a îngerilor (Apocalipsa 12.7).

Credinţa mai veche conform căreia şerpii sînt înţelepţi, şi nu numai ageri sau şireţi, a fost reînviată în sectele gnostice ale închinătorilor la şerpi, cunoscuţi ca naaseeni (de la ebraicul *nahas*, "şarpe") şi ophiţi (de la grecescul *ophis*, "şarpe"). Ei par să fi crezut că şarpele din grădină încerca să le aducă adevărata înţelepciune şi dumnezeire lui Adam şi Evei, care erau prinşi în lumea căzută de către un dumnezeu creator hain; ca întrupare a *gnosis*-ului sau înţelepciunii, şarpele coboară din nou ca Hristos. Ceva din această inversare a simbolurilor creştine se poate găsi la Shelley, care înscenează o minuţioasă competiţie alegorică între "Un vultur şi un şarpe încolăciţi în zbor": Şarpele, "marele spirit al binelui s-a tîrît printre / Naţiunile omenirii, şi fiecare limbă / L-a blestemat şi l-a ocărît în timp ce trecea" (*Laon şi Cythna* 193, 373-76). Poemul lui Keats *Lamia* poate fi considerat ca o altă abatere de la ortodoxie, pentru că frumoasa femeie-şarpe, pe care o iubeşte Lycius, e învinsă de un filozof rece şi sceptic; înţelepciunea acestui şarpe este imaginaţie şi dragoste.

Un alt şarpe biblic este cel pe care Moise l-a făcut din aramă la porunca Domnului, la vederea căruia israeliţii se vindecau de muşcătura de şarpe (Numerii 21.8-9). Mai tîrziu, acest instrument de homeopatie magică nu i-a plăcut lui Iezechia, care l-a distrus (IV Regi 18.4). Fără îndoială, Sfîntul Apostol Ioan îl citează ca pe un model al lui Hristos răstignit, care, dacă noi credem în el, ne vindecă de toate relele (Ioan 3.14-15).

"Şarpe" vine din latinescul *serpens, serpent-*, dintr-o rădăcină care înseamnă "a se tîrî". Un rîu cu meandre poate fi numit "un rîu-şarpe" (Jonson, "Lui Robert Wroth" 18) fără să-l invoci pe Satan. Rîul din Hyde Park din Londra se numeşte The Serpentine, aşa cum mai multe rîuri greceşti se numeau Ophis sau Drakon. Atunci cînd Milton descrie rîurile primordiale ale creaţiei, "în rătăciri şerpeşti" (*Paradisul pierdut* 7.302, traducere de Aurel Covaci), totuşi, e greu să excluzi sugestii legate de Cădere. Dacă a păcătui înseamnă a rătăci în greşeală (latinescul *errare* înseamnă "a rătăci"), mişcarea tîrîtoare, şerpuită a unui şarpe îi însoţeşte asociaţiile negative.

La Homer, şerpii sînt adesea prevestiri. Grecii îşi amintesc de o "pildă": un balaur (*drakon*) devorează opt pui de vrabie şi pe mama lor, iar profetul spune că asta înseamnă că trebuie să treacă nouă ani înainte ca ei să cucerească Troia (*Iliada* 2.301-30); e ca şi cum şarpele ar simboliza timpul sau veşnicia care înghite păsările-ani. O altă prevestire este apariţia vulturului cu un balaur în gheare; şarpele muşcă pasărea, care îi dă drumul; prezicătorul troian consideră că prevestirea înseamnă că n-au să-i izgonească pe greci (12.200-29).

O imagine similară prinde Oreste în *Choephoroe* a lui Eschil. El se vede pe sine şi pe sora lui ca pe nişte păsări cărora tocmai le-au crescut penele ale vulturului-Agamemnon, care a fost ucis de o viperă mortală (*echidna*), Clitemnestra (246-59). Imagistica continuă în piesă: vipera simbolizează trădarea ascunsă de acasă, aşa cum se întîmplă în *Antigona* lui Sofocle, unde Creon o denunţă pe Ismena ca pe o "viperă stînd la pîndă în casă" (531). Apropiată de acest sens al trădării este fabula lui Esop "Şarpele şi ţăranul": ţăranul salvează un şarpe îngheţat, aşezîndu-l în sîn, dar cînd acesta se încălzeşte, îl muşcă. "A încălzi o viperă la sîn" (Petroniu, *Satyricon* 77) a devenit proverbial: "O, duşman familiar, ... // Ca vipera vicleană şi falsă în sîn " (Chaucer, *Povestirea neguţătorului* 1784-86); "Mişei, năpîrci, / ...şerpii de la sîn" (Shakespeare, *Richard al II-lea* 3.2.129-31, traducere de Mihnea Gheorghiu). Oreste al lui Racine îl avertizează pe Pyrrhus împotriva creşterii fiului lui Hector în casa lui "ca nu cumva acest şarpe crescut la sînul tău / Să te pedepsească într-o zi pentru că l-ai salvat" (*Andromaque* 1.2.167-68). Antoniu al

lui Dryden le acuză pe Cleopatra şi pe Dolabella de a fi "năpîrci / Pe care le-am încălzit la sînul meu binevoitor" (*Totul pentru dragoste* 4.1.464-66). Acest şarpe devine, deci, simbolul ingratitudinii. "Să simtă şi ea dintele de şarpe", strigă Lear, "Al nerecunoştinţei pruncilor" (1.4.288-89, traducere de Mihnea Gheorghiu).

Şarpele la sîn s-a dezvoltat mai mult intern şi metaforic pînă cînd a putut reprezenta o durere sau o otravă cu totul mentală. În sînul Invidiei, potrivit lui Spenser, "clocea acolo tainic / Un şarpe plin de ură" (*Crăiasa zînelor* 1.4.31), în timp ce Malbecco, urmărit de gelozie şi dispreţ, era "Atît de ruşinos oropsit de tagma femeiască, / Încît, ca un şarpe, încă stătea la pîndă în mintea lui rănită" (3.10.55). Cowper pare să-l imite pe Milton în legătură cu rîurile atunci cînd îşi începe al său "Progres al greşelii" cerîndu-i Muzei să cînte despre cum "Şarpele greşelii s-a încolăcit în jurul inimilor omeneşti" (4). "Orice muritor", spune Chenier, "ascunde în inima lui, chiar de propriii lui ochi, /Ambiţie, şarpele insidios" ("Le Jeu de Paume", st.15).

Cel mai obişnuit şarpe din minte sau din inimă de la romantici încoace, cel puţin, este remuşcarea sau vinovăţia. Coleridge se adresează unui bărbat decăzut, care rîde vesel în timpul orgiilor din fiecare noapte "cînd aminteai de Casă / Îţi rodea ca o viperă inima tainică" ("Inspiraţii religioase" 285-86); mai tîrziu, el îşi alungă propriile "gînduri-viperă" ale remuşcării în "Dezamăgire" (94). Wordsworth scrie despre un om care suferă din cauza "muşcăturilor viperei remuşcării" (*Preludiul* din 1805 9.576). Shelley îşi imaginează un buhăit rege ros de vicii care încearcă să adoarmă, dar "conştiinţa — şarpe fără moarte — / Îşi cheamă puii veninoşi la treabă" (*Zîna Mab* 3.61-62, traducere de Petre Solomon). Evgheni Oneghin al lui Puşkin suferă "Cînd şarpele din amintire / În sînul inimii neroade / Căinţa-şi cuibăreşte, roade" (1.46, traducere de Ion Buzdugan); Puşkin însuşi, în întuneric, simte "veninul / Mustrărilor arzînd pîn'la durere" ("Amintire", traducere de Virgil Teodorescu). (*Vezi* **Vierme.**)

Homer compară teama bruscă a lui Paris la vederea lui Menelau cu aceea a unui om care vede un şarpe şi se dă, dintr-o dată, înapoi "că o groază te-apucă zărindu-l / Şi să te-ntorci înapoi cu obrazul pălit de cutremur" (*Iliada* 3.33-35, traducere de George Murnu; vezi Vergilius, *Eneida* 2.379-81). O jumătate dintr-un vers de Vergilius, "un rece şarpe stă ascuns în iarbă" (*Egloge* 3.93), a condus la o expresie proverbială. Fortuna, după Vergilius (care se autocitează) al lui Dante, schimbă întruna lucrurile lumii, potrivit judecăţii ei, ea "ce-ascunsă e ca şarpele în foi" (*Infernul* 7.84, traducere de George Coşbuc). Disperarea lui Spenser vine "tîrîndu-se aproape, ca şarpele în straie ascunse" (1.9.28). Această imagine se îmbină cu relatarea

biblică a şarpelui ager din grădină şi cu trădătorul ţinut în casa cuiva ca să conducă la simbolismul uciderii regelui Hamlet Duhul îi spune fiului său: "S-a spus că, Adormind eu în grădină, / Am fost muşcat de-un şarpe" (1.5.35-36, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Levi̧tchi); tînărul Hamlet simte deja că lumea "E o grădină neplivită, / Dînd în sămînţă; ce-i din fire hîd / A năpădit-o toată!" (1.2.135-37); şarpele se dovedeşte a fi fratele regelui. (*Vezi* Grădină.)

Cuvîntul grecesc pentru pielea năpîrilită a unui şarpe, care e lepădată primăvara, era *geras*, care însemna, de asemenea, "vîrstă înaintată". Cînd Pyrrhus, fiul lui Ahile, conduce asaltul final asupra Troiei, "stă-ntocmai / Şarpelui care, hrănit cu ierbi otrăvite-n pămîntul / Cel îngheţat şi cu brumă-nvelit, suferit-a tot gerul / Iernii şi-n urmă, schimbînd învelişul şi tînăr / Neteda piele făcîndu-l, îşi umflă şi pieptul şi-ncoardă-şi / Trupul, în soarele cald" (*Eneida* 2.471-74, traducere de George Coşbuc); e renaşterea tatălui său. Spenser imită acest pasaj în relatarea sa despre un cavaler care luptă cu putere renăscută după ce e rănit, "Asemeni unui şarpe, a cărui suferinţă de iarnă / Nu l-a dus la nimic, acum, simţind puterea verii, / Îşi zvîrle pielea zdrenţuită şi se împodobeşte proaspăt" (4.3.23). Shelley încheie *Hellas* cu un cor care cîntă cu speranţă pentru o nouă lume: "Marea epocă-a lumii începe din nou, / Anii de aur se-ntorc, / Pămîntul face ca un şarpe care-şi reînnoieşte / Straiele de iarnă" (1060-63). Spunînd "Adio Floridei" în timp ce navighează spre căminul său din New England, Stevens îşi îndeamnă corabia: "Mergi mai departe, înaltă corabie, pentru că de acum, pe ţărm, / Şarpele şi-a lăsat pielea pe jos. // ... şi trecutul e mort".

Poveştile despre fondarea unei aşezări sau a unei cetăţi include, uneori, uciderea unui şarpe sau balaur monstruos. Cadmus ucide unul pe locul Tebei şi îşi seamănă oamenii cu seminţele de la el (povestită de Ovidiu, *Metamorfoze* 3.28-130); ulterior, el însuşi e transformat într-un şarpe (Euripide, *Bachantele* 1330; *Metamorfoze* 4.563-614). Clişeul fetei aflate în primejdie din cauza unui balaur, salvată de un cavaler, poate fi găsit cel puţin pînă la povestea lui Perseu şi a Andromedei (*Metamorfoze* 4.614-803). Oricare erou trebuie să ucidă un balaur, se pare: Heracle (Hydra din Lerna), Sfîntul Gheorghe, Siegfried, Beowulf, Orlando (în *Orlando Furioso* al lui Ariosto) şi Cavalerul Rosacrucian, ca să numim cîţiva.

Există alte creaturi şerpeşti în legenda clasică, cum ar fi Medusa, una dintre Gorgone, care avea părul făcut din şerpi. Furiile era creaturi feminine similare: după cum descrie Oreste "Eumenidele" (Furiile) care vin s-o răzbune pe mama lui, "ele vin ca gorgonele, poartă veşminte negre şi sînt înfăşurate într-un ghem de şerpi" (*Choephoroe* 1048-50). Cea mai cunoscută Furie este Allecto, pe care

Iunona o somează să pornească un război între latini şi troienii lui Aeneas. Ea azvîrle un şarpe în sînul reginei Amata şi apoi îi dă foc lui Turnus aruncînd o făclie în sînul acestuia (*Eneida* 7.349-56, 445-57). Ea devine o expresie a groazei şi răzbunării, după cum auzim de pe buzele lui Pistol al lui Shakespeare: "Stîrneşte-ţi răzbunarea din bîrlog / Şi fiorosul şarpe al Alectei" (*Henric al IV-lea, Partea a II-a* 5.5.37-38, traducere de Leon D. Levițchi).

Copilul Heracle strangulează doi şerpi în leagănul lui (vezi Teocrit, *Idile* 24). Scurta referire a lui Vergilius în *Eneida* (8.288-89) e asimilată într-un mare model de perechi de şerpi: cei doi şerpi care-l gîtuie pe Laocoon (reprezentîndu-i pe cei doi Atrizi, care vor prăda Troia), cei doi şerpi care se desprind de pe capul lui Allecto, atunci cînd ea îl aţîţă pe Turnus şi cele două vipere ale Cleopatrei. Republica franceză revoluţionară îl adoptă pe Hercule, eroul popular, ca simbol al ei; Wordsworth povesteşte înfrîngerea trupelor austriece şi prusace în Franţa: "invadatorii s-au simţit aşa cum meritau: Uniunea herculeană şi-a ridicat armatele, / Şi a zdrobit cu o putere de zeu copil / Şerpii în preajma leagănului ei" (*Preludiul* din 1805 10.361-64).

Poate pentru că par să se autoregenereze, şerpii erau consideraţi uneori că au puterea de a vindeca. Zeul vindecător Apollo era asociat cu şerpii, şi la fel era Asclepios/Esculap; toiagul celui din urmă, cu un şarpe în jurul lui, este simbolul adoptat de profesia medicală modernă. Un toiag similar, cu doi şerpi îngemănaţi în jurul lui, este caduceul lui Hermes/Mercur, cu care el îmblînzeşte Furiile şi conduce umbrele morţilor în lumea subterană. Tennyson formulează metonimic: ochii Persefonei "adesea au văzut cum puterea şarpelui încolăcit pe toiag / Trăgea jos, în Hades, cu încetineala lui / Spectre tremurătoare" ("Demetra şi Persefona" 25-27).

Amphisbaena e un şarpe interesant. Prima sa apariţie intervine într-un discurs al Cassandrei în *Agamemnon*; ea o numeşte pe Clitemnestra o "amphisbaena", poate doar cu sensul de viperă trădătoare (1233). Dar acest şarpe era considerat a avea cîte un cap la amîndouă capetele, lucru care-l făcea duplicitar sau, cel puţin, imprevizibil. Lucan îl include printre mulţi alţi şerpi ca "periculoasa Amphisbaena, care e în stare să-şi mişte amîndouă capetele" (9.719). Duhul Orelor din *Prometeu descătuşat* al lui Shelley spune cum armăsarii săi îşi vor opri goana (timpul se va opri), dar va rămîne o imagine a carului şi fugarilor lui la care va fi înhămat "un balaur", şarpele fără direcţie (asemenea timpului), şi, de aceea, un simbol al veşniciei (3.4.119, traducere de Petre Solomon).

Un străvechi simbol al eternităţii, mergînd, după cît se pare, în urmă pînă în Egipt, este uroboros, şarpele cu coada în gură. Apare pe

sicriul lui Clarissa Harlowe: "Principalul instrument ... e un şarpe încoronat, cu coada în propria-i gură, formînd un inel, simbolul veşniciei" (Richardson, *Clarissa*, ediţia a treia, vol. 7 scrisoarea 82). Shelley îl evocă drept "marele şarpe Veşnicia" (*Daimonul lumii* 100). Personajul lui Frost, Job, vorbeşte despre "Coada şarpelui vîrîtă în gîtlejul şarpelui, / Care este simbolul veşniciei / Şi, de asemenea, al felului în care se îndreaptă toate lucrurile" ("Masca raţiunii" 340-42). În veşnicia lui Yeats: "Acolo toate cozile de şarpe sînt muşcate" ("Acolo", în "Cîntece supranaturale").

Lucan dă un catalog al şerpilor îngrozitori din Libia (9.700-33), care e imitat şi depăşit de Dante (*Infernul* 24.82-90, 25.94 şi următoarele).

Şofran Şofranul, obţinut din steble uscate de şofran, este folosit din vremuri străvechi ca vopsea, condiment, parfum şi doctorie. E menţionat o dată în Biblie (în ebraică, *karkôm*) ca unul dintre condimentele şi aromele grădinii iubitei din Cîntarea Cîntărilor 4.14. Cuvîntul grecesc înrudit *krokos* se referă nu numai la floare, dar şi la şofran, şi, mai frecvent în poezia clasică, la culoarea galbenă sau galben-portocalie a vopselei. Era scumpă, ca şi purpura din Tyr, şi, asemeni purpurei, denota maiestate şi rang; denota, de asemenea, puritate şi era adesea purtat de fete în ritualurile sacre.

Era asociat în mod special cu Artemis, protectoarea fecioarelor şi a animalelor vînate. Pentru că Agamemnon a ofensat-o, Artemis a cerut sacrificarea fiicei lui fecioare Ifigenia, care a purtat un "veşmînt vopsit cu şofran" la moartea ei (Eschil, *Agamemnon* 238). Este, de asemenea, uneori culoarea lui Bacchus şi a adepţilor (de obicei, femei) acestuia.

La Homer şi Vergilius, Aurora e înveşmîntată în culoarea şofranului (*krokopeplos* la Homer) şi cu părul de culoarea şofranului, roţile carului ei sînt de culoarea şofranului şi la fel este şi patul lui Tithonus. (*Vezi* **Zori.**)

Poate pentru că miresele îl purtau adesea, culoarea şofranului a devenit culoarea veşmîntului lui Hymen, zeiţa căsătoriilor, ca la Ovidiu, *Metamorfoze* 10.1. Asociaţia de căpetenie a şofranului este cu Hymen: "Chiar Himen dă pe-aici, nu rar, / Sclipind în şofraniu stihar" (Milton, *L'Allegro* 125-26, traducere de Tudor Dorin).

Şoim În ierarhia tradiţională a păsărilor, şoimul, uliul şi păsările de pradă înrudite se aşază imediat după vultur. În *Divanul păsărilor* al lui Chaucer, "pajura domnească" e numită prima dintre "păsările hrăpăreţe", urmată de "tiran" sau "erete", "Blajinul şoim", "aprigul ulieş" şi "gaia pui" (323-40, traducere de Dan Duţescu). În absenţa

unui vultur, sugerează Spenser, şoimul e rege: "şoimul avîntat se roteşte, / Stînd ca rege al păsărilor în maiestate şi putere" (*Crăiasa zînelor* 6.10.6). (*Vezi* **Vultur.**)

Hamlet poate deosebi un uliu de un bîtlan (2.2.379), dar în literatură, în general vorbind, există o mică diferenţă între şoim şi uliu.

Homer numeşte o dată şoimul (în greceşte, *kirkos*) mesagerul grabnic al lui Apollo (*Odiseea* 15.526); Vergilius numeşte o dată şoimul (în latineşte, *accipiter*) "sfînt", iar comentatorul său Sevius explică faptul că era închinat lui Marte. S-a făcut puţin totuşi din aceste legături divine.

Şoimul şi uliul sînt emblemele iuţelii. Cînd Ahile începe urmărirea lui Hector, Homer îl asemuieşte cu un şoim "la zbor fără seamăn de iute" (*Iliada* 22.139, traducere de George Murnu). Argo navighează "ca un şoim care călăreşte grăbit vîntul prin înălţimi" (Apollonius, *Argonautica* 2.935). Sidney descrie o fugă ca "mai iute ca repezirea şoimului la chemarea şoimarului care vrea să-l hrănească" (*Patru egloge* 73.58).

Prada tipică a şoimului e porumbelul. În pasajul din *Iliada*, Hector e comparat cu un porumbel; într-o altă comparaţie, Eschil îşi imaginează "şoimii nu departe în spatele porumbeilor" (*Prometeu* 857); pentru o altă urmărire, Ovidiu ne oferă aceasta: "Aşa fugeam eu, aşa de sălbatic mă urmărea el, cum fug cu tremurător filfîit de aripi porumbiţele de uliu şi cum urmăreşte uliul fricoasele porumbiţe" (*Metamorfoze* 5.604-06, traducere de David Popescu). Într-o versiune a regatului paşnic, Spenser are leul şi mielul consorţi, "Şi fiecare porumbel stătea alături de un şoim" (*Crăiasa zînelor* 4.8.31). (*Vezi* **Porumbel.**) Dar alte păsări îi vor fi pradă: şoimul lui caucer este "duşmanul prepeliţelor", în timp ce merlinul umblă după ciocîrlii (338-40), la Spenser, "O potîrniche înfricoşată" fuge de "agerul şoim" (*Crăiasa zînelor* 3.8.33), în vreme ce la ambii autori şi bîtlanul e un vînat: Chaucer numeşte un şoim "vînător de bîtlani" (*Troilus şi Cresida* 4.413), Spenser are: "un stol de şoimi şi-a luat zborul / Spre un bîtlan" (*Crăiasa zînelor* 6.7.9).

Anumiţi termeni tehnici de la vînătoarea cu şoimi sînt obişnuiţi la scriitorii Renaşterii. "A se înălţa" înseamnă a se ridica pregătind o lovitură, "a se prăvăli" înseamnă "a se năpusti" asupra unei prăzi sau a coborî spre nadă, "înălţarea" este înălţimea la care se ridică pasărea, "locul" este cea mai mare înălţare, iar "punctul" este poziţia faţă de direcţia vîntului a prăzii în jurul căreia se roteşte şoimul. Într-una dintre sinistrele prevestiri ale uciderii lui Duncan de către Macbeth, "Un şoim din mîndru-i zbor a fost gonit / Şi-apoi ucis de-o buhă şoricară" (2.4.12-13, traducere de Ion Vinea). Într-o altă scenă

metaforică, Henry îi spune lui Gloucester: "Milord, ce ager este şoimul vostru... / Şi cum zbura deasupra celorlalţi!" (*Henric VI, Partea a doua* 2.1.5-6, traducere de Barbu Solacolu). La căderea naturii, după Milton, "pasărea lui Jupiter — vîzînd-o / Pe Eva, se-azvîrli din înălţime / Asupra altor două zburătoare / Cu mîndru şi strălucitor penet" (*Paradisul pierdut* 11.185-86, traducere de Aurel Covaci). Şoimii şi uliii sînt se obicei ţinuţi acoperiţi cu glugă pînă cînd li se dă drumul pentru vînătoare; Byron foloseşte în mod poznaş această practică, printre comparaţiile poeţilor contemporani cu păsările: "Şi Coleridge zborul şi-a luat, tenace, / De şoim în glugă strîns" (*Don Juan*, Dedicaţie 13-14, traducere de Aurel Covaci).

Începutul poemului "A doua venire" al lui Yeats este pe drept cuvînt celebru: "Rorindu-se şi rotindu-se în cercuri tot mai largi, / Şoimul nu-l poate auzi pe şoimar". E o prevestire, o prezicere a anarhiei care va veni dacă aristocraţia pierde conducerea.

T

Tămîie *vezi* **Tămîie şi smirnă**

Tămîie şi smirnă Tămîia este o răşină aromată din arborele de tămîie. cuvîntul înseamnă "cea mai bună tămîie": adjectivul a fost aplicat plantelor şi arborilor de cea mai bună calitate (e atestat şi "cea mai bună smirnă"). Sensul de "frank" la tămîie derivă din acela de "liberă (de impurităţi" sau "nobilă", venind amîndouă, la rîndul lor, din cuvîntul etnic "Frank" (în latineşte, *Francus*), pentru că francii erau oamenii liberi sau nobilii galilor, pe care i-au cucerit. Denumirea ei ebraică, *lebonah* (de unde grecescul *libanos, libanotos*), înseamnă "(materie) albă", deoarece cea mai bună tămîie era albă atunci cînd era transformată în pulbere. Era arsă în timpul sacrificiilor (Leviticul 2.1-2); Herodot 1.183; Aristofan, *Norii* 426). Sursa ei principală în vremurile antice era Arabia Felix, mai ales regiunea actualului Yemen şi a Omanului. Cînd Regina din Saba (în Yemen) l-a vizitat pe Solomon, a dus mari cantităţi de mirodenii (III Regi 10.10); Ieremia se referă la "tămîia care vine din Saba" (6.20), în timp ce Vergilius îşi imaginează templul lui Venus din Paphos încălzit de "tămîie sabeană" (*Sabaeo / ture, Eneida* 1.416-17). Milton compară miresmele Edenului cu "parfumurile Sabei / Din ţărmurii Arabiei

Ferice" (*Paradisul pierdut* 4.162-63, traducere de Aurel Covaci).

Ovidiu spune că pasărea phoenix se hrănește cu "rășină de tămîie" (*turis lacrimis*) și "suc de amomum" (*Metamorfoze* 15.394); imitat de Dante (*Infernul* 24.110).

Smirna (în ebraică, *mor*, în greacă, *smyrna*, *murra*) este o rășină aromată produsă de arborele de smirnă, care crește și el în Arabia, printre alte locuri. Potrivit Bibliei, era folosită ca tămîie, ca parfum și la îmbălsămarea cadavrelor. Gustul ei este amar, dar era, uneori, amestecată în vin; un astfel de amestec i s-a oferit lui Iisus pe cruce (Marcu 15.23). Tămîia și smirna apar împreună de două ori în Cîntarea Cîntărilor, și reprezintă două din cele trei daruri pe care magii le aduc copilului Iisus (Matei 2.11). Faptul că aurul reprezintă cel de-al treilea dar arată cît de costisitoare erau cele două rășini. Întrebuințarea ei la îmbălsămare stă în spatele metaforei cu care Scève se adresează iubitei sale: "vei fi pentru mine incoruptibila smirnă / împotriva viermilor caracterului meu muritor" ("La blanche aurore", *Délie*).

Vezi și povestea despre Myrrha a lui Ovidiu (*Metamorfoze* 10.298-518).

Teatru "Lumea a fost comparată adesea cu un teatru", scrie Fielding, "și mulți scriitori și toți serioși au considerat viața omenească drept o mare dramă, semănînd în aproape fiecare particularitate cu acele reprezentații scenice despre care s-a relatat pentru prima dată că au fost inventate de Tespis" (*Tom Jones* 7.1). Comparația cel mai des citată e aceea a lui Shakespeare: "Lumea-ntreagă / E-o scenă și toți oamenii-s actori; / Răsar și pier, cu rîndul, fiecare: / Mai multe roluri joacă omu-n viață" (*Cum vă place* 2.7.139-42, traducere de Virgil Teodorescu). E o veche metaforă, care merge în urmă cel puțin pînă la Platon, nu mult după nașterea dramei grecești. El speculează: "Ne putem imagina că fiecare dintre noi, creaturile vii, e o marionetă făcută de zei, poate ca un lucru de joacă, poate cu vreun scop serios" (*Legile* 644d-e); într-un alt dialog, Socrate ia în considerație "întreaga tragedie și comedie a vieții" (*Philebos* 50b). Într-adevăr, influenta Peșteră a lui Platon e un fel de teatru de umbre, cu oameni mai degrabă ca spectatori decît ca actori (*vezi* **Peșteră**). Asemeni lui Platon, Horațiu se gîndește la om ca la o marionetă (*Satire* 2.7.82), iar alți scriitori latini, păgîni sau creștini, urmează seria.

În general vorbind, imaginea unei marionete sau a unui actor implică faptul că oamenii sînt sub controlul păpușarilor sau autorilor dramatici, adică al zeilor sau al lui Dumnezeu, sau al sorții. Germenele ei poate fi găsit în *Iliada*, unde zeii urmăresc războiul, îl comentează (cum fac și nobilii în piesa meșteșugarilor din *Visul unei*

nopți de vară), iar uneori intervin în ea, deși soarta pare să aibă un control complet. Din punctul de vedere al spectatorului, care este acela al unui actor ce se retrage din rolul său, metafora tinde să evidențieze un sens al lipsei de realitate a vieții, ca atunci cînd Prospero asemuiește globul pămîntesc cu "închipuita scenă" pe care tocmai a regizat-o (*Furtuna* 4.1.155, traducere de Leon D. Levițchi) sau cu scurtimea și lipsa de sens a vieții, ca atunci cînd Macbeth rezumă: "Ni-e viața doar o umbră călătoare, / Un biet actor, ce-n ceasul lui pe scenă / Se grozăvește și se tot frămîntă / Și-n urmă nu mai este auzit" (5.5.24-26, traducere de Ion Vinea).

Spenser se plînge că iubita lui e ca un spectator care rămîne neimpresionat în timp ce "privindu-mă pe mine ca pe un spectacol pompos, / ascunzîndu.mi, în moduri diferite, simțurile tulburate" (*Amoretti* 54). Don Quijote al lui Cervantes accentuează superficialitatea rolurilor dramatice, atunci cînd îi explică lui Sancho că "unii joacă roluri de împărați, alții de papi și, pe scurt, toate rolurile care pot fi introduse într-o piesă; dar cînd se sfîrșește, trebuie spus, cînd viața se sfîrșește, moartea îi dezbracă pe toți de veșmintele care-i deosebeau pe unii de alții, și toți sînt egali în mormînt" (2.12). Cîteva din piesele lui Caldéron depind de noțiunea de "teatru al lumii", cu Dumnezeu ca regizor sau autor dramatic. În timp ce Wilhelm Meister vorbește pe larg despre ignoranța, vanitatea și egoismul actorilor, un prieten îl întrerupe: nu-ți dai seama că ai descris întreaga lume, nu numai teatrul?" (Goethe, *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* 7.3). Poe reafirmă lecția lui Don Quijote în termeni sumbri în "Viermele biruitor": îngerii urmăresc o "dramă împestrită" pusă în scenă de "mimi" cu "Păcat / Și Groază sînt intriga sa", pînă cînd moartea stinge lumina tragediei numite "Om", al cărei erou este "Viermele biruitor" (traducere de Dan Botta). Yeats dezvoltă o teorie complexă a măștilor care să răspundă pentru caracterul omenesc, și în multe din propriile sale piese s-a întors la stilurile antic grecesc și japonez de actorie cu mască, pentru a sublinia rolul esențial al artificialului în viață. "Au nu ți-a aprins inima / Doar masca mea strălucitoare", îi spune un îndrăgostit celuilalt, "Și nu ce-i dincólo de ea?" ("Masca", traducere de Aurel Covaci); într-un poem tîrziu, Yeats admite: "Stăpîni mi-au fost actorii și arena, / Nu lucrul cărui toți i-am fost emblema" ("Plecarea animalelor din menajeria circului" 31-32, traducere de Aurel Covaci). Criticii literari folosesc adesea "persona" (latinescul pentru "mască") pentru a se referi la vorbitorul sau naratorul dintr-o operă (ca opus autorului); "monologul dramatic", perfecționat de R. Browning, e rostit ca personaj, nu *in propria persona*, "cu propria voce a autorului". Ezra Pound, vorbind ca un ventriloc în ciuda numeroaselor voci și stiluri, își intitulează o

antologie de început *Personae*.

Tei Teiul, asemeni stejarului și fagului, e apreciat pentru umbra lui; în Europa, e adesea plantat în apropierea caselor și pe pajiștile satelor, în timp ce în Anglia mărginește adesea aleile reședințelor. Copacul din "Acest umbrar de tei – temnița mea" al lui Coleridge e un tei. Denumirea modernă de "tei" poate veni în engleză din germană. Copacul e cunoscut și pentru florile lui galbene și mireasma atrăgătoare, "teiul cu ochi înrourat / Răspîndind miresme" (Cowper, *Îndatorirea* 1.316-17).

În povestea lui Ovidiu despre bătrînul cuplu ospitalier al lui Philemon și Baucis, Philemon (soțul) e transformat într-un stejar, în timp ce Baucis (soția) e transformată într-un tei (*Metamorfoze* 8.620). În tradițiile păgîne baltice, bărbații trebuie sacrificați stejarului, femeile teiului.

În poezia engleză din Evul Mediu, "tei" se putea referi la orice copac, mai ales în expresia "sub tei". O zicătoare despre copac (sau despre copacul generic) se găsește în *Povestirea călugărului* a lui Chaucer: "Fie ochii iubitei la fel de deschiși ca frunza de pe tei" (1211).

Teiul era distinctiv pentru centrele satelor germane, și așa a apărut adesea în poezia germană, mai ales în celebrul poem al lui Walther von der Vogelweide, care începe: "Unter der linden / An der heide / da unser beider bette was..." ("Sub tei, pe cîmp, unde ne-aveam culcușul"). Devine un loc convențional de întîlnire al îndrăgostiților. Heine scrie: "Ne-am așezat sub tei / Și ne-am jurat credință veșnică" ("Am visat din nou vechiul vis", din *Intermezzo liric*). Heine notează în altă parte că "teiul joacă un rol de frunte în *Cornul vrăjit al băiatului* al lui Brentano și von Arnim; la umbra lui, îndrăgostiții vorbesc serile; e copacul lor favorit, poate pentru că frunza de tei are forma inimii omenești" (*Școala romantică* 3.1). Cum multe întîlniri sub tei au loc noaptea, privighetorile sînt adesea auzite cîntînd pe crengile lui.

Tigru Lipsind din regiunea mediteraneană, tigrii trec nemenționați în Biblie și în poezia și drama greacă. În literatura latină, el este uneori animalul lui Bacchus: în *Eneida* lui Vergilius, zeul își conduce tigrii în josul coastelor din Nysa (6.805; vezi și *Egloge* 5.29), în timp ce Horațiu (3.3.14-15) și Marțial (8.26.8) îl au tras de o perechе de tigri. Dionysos poartă o blană de tigru la Claudian (*Răpirea Proserpinei* 1.17-18). Miza aici este, cu siguranță, că Bachus/Dionysos reprezintă puterea de a îmblînzi ceea ce e sălbatic sau feroce. Mai mult chiar decît leul, cu care e adesea alăturat, tigrul

reprezintă cruzimea sau ferocitatea. Dido îl acuză pe Aeneas de a fi fost alăptat de o tigroaică (4.367); dacă nu reuşeşte să-l ajute pe Iason, îşi spune Medeea, "aş da dovadă că m-am născut dintr-o tigresă" (Ovidiu, *Metamorfoze* 7.32, traducere de David Popescu). Într-o scenă patetică din Chaucer, "nu-i tigru şi nu-i fiară cît de crudă" să nu plîngă (*Povestirea scutierului* 419, traducere de Dan Duţescu). "Tigrul" apare de cîteva ori ca epitet la Chaucer şi Spenser. În *Crăiasa zînelor*, păcătosul Maleger călăreşte un tigru (2.11.20). Cînd Albany al lui Shakespeare se întoarce împotriva lui Goneril pentru crudul tratament aplicat tatălui ei, el spune: "Voi ce-aţi făcut? Tigroaice, şi nu fiice" (*Regele Lear* 4.2.39-40, traducere de Mihnea Gheorghiu).

În a sa *Ars poetica*, Horaţiu dă ca exemplu de incongruitate artistică alăturarea animalelor sălbatice de cele domestice, "împerecherea şerpilor cu păsările sau a mieilor cu tigrii" (13). Varianta lui Byron asupra acestui subiect este: "Din păsări vreo năpîrcă să nu crească, / Nici din tigroaica rea vreun mieluşel!" ("Ecouri din Horaţiu" 20, traducere de Petre Solomon).

Cel mai cunoscut tigru din literatură este misterioasa creatură din "Tigrul" lui Blake. Poemul reprezintă o serie de întrebări la care nu se răspunde şi care sînt de nerăspuns adresate fiarei şi creatorului ei, cu punctul culminant în: "El, care-a făcut Mielul, te-a făcut pe tine?"

În timpul veselei celebrări cosmice care încheie *Prometeu descătuşat* al lui Shelley, Luna se compară pe sine cu o Menadă, adoratoare a lui Dionysos, în extazul ei, în timp ce Pămîntul răspunde că razele Lunii domolesc "Plăcerea" "ca un tigru" care o umple (4.501, traducere de Petre Solomon). O imagine şi mai izbitoare este "Christ tigrul" a lui T.S. Eliot din "Gerontion". Dacă "aprilie este luna cea mai crudă" (*Ţara pustie*, traducere de Aurel Covaci) pentru un om aflat în disperare spirituală, atunci el va crede şi că "În adolescenţa anului / A venit Christ tigrul" (19-20); "Tigrul sare în noul an. Pe noi ne devoră" (48, traducere de Aurel Covaci).

Notă: Tigrii, în literatura clasică în general, vin din Hyrcania, aflată pe ţărmul de sud-est al Mării Caspice (Vergilius, *Eneida* 4.367; Claudian, *Răpirea Proserpinei* 3.263) sau din Armenia (Properţiu 1.9.19; Vergilius, *Egloge* 5.29). Macbeth (1.4.51, traducere de Ion Vinea), dînd exemple de fiare crude, numeşte un "tigru de Hircana" (3.4.100, traducere de Ion Vinea).

Vezi **Leu.**

Timp Arareori simbol pentru altceva, timpul este el însuşi simbolizat adesea, asemeni zorilor, morţii şi anotimpurilor, în imagini pe cît de

convenţionale, pe atît de interesante.

"Coasa vremii" sau "tăişurile" "coasei sale" reprezintă cel mai izbitor trop (Shakespeare, *Sonete* 12 şi 116, traducere de Ion Frunzetti); cu ea "hainul Timp ... / Coseşte ierburile înflorite şi lucruri bune, / Şi toată gloria lor e azvîrlită la pămînt" (Spenser, *Crăiasa zînelor* 3.6.39). Semănînd secerişului şi morţii, Cosaşul Nemilos, cositul sau seceratul timpului ar părea un trop evident, dar el datorează, probabil, ceva zeului grec Kronos, un zeu agricol care era imaginat ca purtînd o seceră şi al cărui nume era confundat cu *khronos*, "timpul" (latinizat ca şi *chronus*, de unde "cronică", "cronologie" etc.); Plutarh menţionează că unii greci îi identifică pe cei doi (*De Iside et Osiride* 363d) (vezi Cicero, *De Natura Deorum* 2.25).

Ovidiu numeşte timpul *edex rerum*, "nesăţios de lucruri" (*Metamorfoze* 15.234); Shakespeare i se adresează cu "Timp hîlpav" (*Sonete* 19, traducere de Ion Frunzetti), "Timp abraş" (*Necinstirea Lucreţiei* 927, traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu) şi "babiţa flămîndă care-i timpul" (*Zadarnicele chinuri ale dragostei* 1.1.4, traducere de Ion Frunzetti şi Dan Grigorescu); Milton îl sfidează "să se ghiftuiască cu ceea ce-i devorează pîntecele" ("Despre timp"). Şi această metaforă coboară pînă la Kronos, care şi-a înghiţit copiii în timp ce se năşteau: aşa consumă timpul ceea ce creează. "Creşti tot ce-i viu şi moarte-aduci în dar" (*Necinstirea Lucreţiei* 929, traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu).

În variante ale acestor imagini, Shakespeare şi mulţi alţi poeţi numesc timpul un hoţ, "despòtul timp" (*Sonete* 16, traducere de Ion Frunzetti), un risipitor; invidios, injurios, inexorabil, fatal. Uneori el conduce un car sau o caleaşcă. Marvell aude "Carul înaripat al timpului grăbindu-se-n preajmă", iar acesta ameninţă să-l transforme pe el şi pe sfioasa sa iubită în pulbere ("Sfioasa stăpînă" 22). "An Schwager Kronos" ("Vizitiului Chronos") a lui Goethe imaginează caleaşca coborînd sprinten la vale, în viaţă, apoi urcînd la deal, spre o panoramă splendidă, oprindu-se să bea cu o fată, iar apoi gonind spre un soare care se scufundă în poarta iadului.

Ca opus veşniciei, arareori poţi găsi o relatare favorabilă despre timp, dar el îşi are virtuţile sale. Vindecă răni, iar Adevărul este fiica lui – "Făţărnicia în vileag de-o dai, / De scoli din somn senine dimineţi" –, şi are puterea de a îndrepta relele şi de a răsplăti sîrguinţa (*Necinstirea Lucreţiei* 936-39, traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu). Această ultimă idee poate fi găsită pînă şi la Pindar, care scria: "pentru oamenii drepţi Timpul e cel mai bun mîntuitor" (frag. 159). Aias al lui Sofocle află că "Dezvălui-va vremea-n mersu-i nesfîrşit / Tot ce a fost ascuns şi va ascunde tot / Ce-n văzul tuturor a fost" (*Aias* 646-47, traducere de George

Fotino). Iisus spunea: "Nimic nu este acoperit care să nu iasă la iveală şi nimic ascuns care să nu ajungă cunoscut" (Matei 10.26). Într-un context sinistru, Racine scrie: "Nu există secrete pe care timpul să nu le dezvăluie" (*Britannicus* 4.4.1404). Şi timpul poate fi discreditat ca "slugă nelipsită-a Veşniciei" (*Necinstirea Lucreţiei* 967, traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu), pentru că el se va autoconsuma la sfîrşit, iar "lunga Veşnicie" va prevala (Milton, "Despre timp"); dar Blake spune că "timpul este iertarea Veşniciei" (*Milton* 24.72), iar "Veşnicia e îndrăgostită de roadele timpului" (*Căsătoria Raiului cu Iadul* 7).

Carul lui Marvell şi caleaşca lui Goethe ne amintesc că timpul e unidirecţional şi grăbit. Prin contrast, mişcarea veşniciei e circulară, după Milton, Orele dansau (*Paradisul pierdut* 4.267). Profetica Oră a lui Shelley s-a ivit într-un car ca să-l detroneze pe Demogorgon, dar, după moartea Timpului, nu mai există care; "Flămîndele ore, ca nişte dulăi / Cîndva goneau ziua", dar acum ele dansează "magice-horele!" (*Prometeu descătuşat* 4.73-78, traducere de Petre Solomon). La "punctul neclintit" al veşniciei, după Eliot, "acolo există numai dansul" ("Burnt Norton", sec. 2, traducere de Aurel Covaci).

Tisă O "Plantă posomorîtă, nesociabilă" (Blair, *Mormîntul* 22), "mohorîta tisă" (Shakespeare, *Timon din Atena* 2.3.107) poate fi întîlnită frecvent, ca şi chiparosul, în cimitire. Gray aşază una în celebrul său cimitir (*Elegie* 13); Verlaine vede: "Micile tise din cimitir / Tremură-n vîntul de iarnă" ("Sub urbe"); în timp ce meditaţia lui Eliot asupra mormîntului din Partea IV din "Burnt Norton" se întreabă dacă: "Degetele reci ale / Tisei / Se vor bucla / În jos, spre noi?" (traducere de Aurel Covaci).

E de presupus că, deoarece fructele şi frunzele tisei sînt otrăvitoare, copacul a dobîndit asociaţii legate de moarte, poate şi din cauza frunzişului întunecat. Nu e menţionată în Biblie şi nu este predominantă în literatura greacă; cuvintele pentru ea (*milax, smilax, milos* etc.) se referă adesea şi la alte plante, cum ar fi *bryonia*. Scriitorii latini au fost aceia care i-au dat tisei semnificaţiile şi localizările ei distinctive. O cărare care coboară spre lumea de dedesubt, după Ovidiu, e umbrită de arborii fatali de tisă (*Metamorfoze* 4.432); Seneca aşază una în preajma lui Cocytus (*Hercule* 694); la Lucan, Erichto din lumea subpămînteană trece printr-o pădure umbrită de "tise insensibile la Phoebus" (6.654). Vergilius numeşte tisa "vătămătoare" (*taxique nocentes, Georgice* 2.257), Seneca: "împărţitoare de moarte" (*mortifera ... taxus, Oedip* 555).

Un alt motiv pentru fatalitatea ei este cel legat de crengile sale

robuste şi mlădioase: după cum remarcă Vergilius, din ele se fac arcuri bune (*Georgice* 2.448). În catalogul copacilor al lui Chaucer, epitetul pentru tisă este "de arc" (*Divanul păsărilor* 180, traducere de Dan Duţescu), în timp ce în catalogul similar al lui Spenser, el înregistrează "Tisa, supusă voinţei îndoitorilor" (*Crăiasa zînelor* 1.1.9). De unde ideea din raportul către regele Richard: "Chiar capelanii tăi şi-ncoardă arcuri / De tisă blestemată" (*Richard al II-lea* 3.2.116-17, traducere de Mihnea Gheorghiu).

Toamnă Deşi nu atît de populară ca primăvara, toamna este un subiect frecvent al poeziei, din epoca clasică romană, cînd erau stabilite anumite convenţii. Toamna, bineînţeles, are două aspecte: desăvîrşeşte vara şi anticipează iarna, celebrează roadele verii şi jeleşte moartea anului; ea este, cu cuvintele lui Dickinson, "Puţin de această parte a zăpezii / Şi de acea parte a ceţii" (nr. 131). Poezia latină stăruie, de obicei, asupra laturii ei văratice, asociind-o cu roadele şi culesul viilor, belşugul şi Cornul Abundenţei. Aşa că Vergilius numeşte toamna "încărcată de ciorchinii grei" (*Georgicele* 2.5, traducere de Lascăr Sebastian), Horaţiu îşi imaginează capul său împodobit cu fructe coapte (*Epodele* 2.17-18), Lucreţiu îl face pe Bacchus să vină cu el (5.743), Ovidiu descrie o nimfă purtînd "Cornul cu tot belşugul lui" (*Metamorfoze* 9.88). Descrierile "eternei primăveri" se referă şi la eterna toamnă, pentru că, după cum afirmă Homer în relatarea sa despre grădina lui Alcinous, "Şi tot se trece pară lîngă pară, / Măr lîngă măr şi strugur lîngă strugur / Şi o smochină lîngă alta" (*Odiseea* 7.120-21, traducere de George Murnu). În Eden, potrivit lui Milton, "pe atuncea Primăvara / Cu Toamna mînă-n mînă dănţuia" (*Paradisul pierdut* 5.394-95, traducere de Aurel Covaci). (Pentru alte exemple vezi la **Primăvară**.)

Spenser descrie toamna ca "încărcată de fructe care-o făceau să rîdă", pentru că purta "Pe cap o cunună care era împodobită / Cu toarte de grîne de tot felul" şi ducea o seceră în mînă (*Crăiasa zînelor* 7.7.30). Shakespeare o numeşte "toamnă copilăroasă" (*Visul unei nopţi de vară* 2.1.112) şi "bogată toamnă, măreaţă în belşug" (*Sonete* 97, traducere de Ion Frunzetti). În lunga parte dedicată "Toamnei" din *Anotimpurile*, Thomson descrie fericitele roade pe larg.

Unele dintre cele mai delicate şi convingătoare dintre descrierile moderne ale anotimpului ţin în echilibru ambele faţete ale toamnei, belşugul şi satisfacţia roadelor cu venirea iernii şi a morţii. Goethe face apel la viţa de vie şi la boabe să înverzească şi să se umfle, pentru că soarele şi luna le aduc la desăvîrşire – şi propriile-i lacrimi de dragoste le stropesc ("Herbstgefühl"). Keats ("Toamnei")

descrie cu seninătate momentul toamnei "bogat de roade-n pîrg", cînd totul pare încheiat şi copt; el sfîrşeşte printr-o scenă de seară unde ziua "moale piere", "se tînguie atunci ţînţarii-n cor" şi "rîndunici sporovăiesc pe cer" (traducere de Aurel Covaci), ca şi cum s-ar pregăti să zboare spre sud. Puşkin întîmpină doar toamna dintre toate anotimpurile: "Ce vrea să-nsemne asta? Îndrăgostit de toamnă, / Eu o iubesc, cum şi voi iubiţi din cînd în cînd / O ftizică fecioară... / Azi mai trăieşte, mîine doar amintirea-i vie" ("Toamna" 41-48, traducere de Ştefan Aug. Doinaş). După un sumar tablou de noiembrie, Pascoli scrie: "la distanţă auzi / o fragilă cădere de frunze. E vara, / Frig, al morţilor" ("Novembre"). După ce-l cere Domnului, pentru fructe, "îndeamnă-le s-ajungă coapte bine, / şi toarnă dulce suc în vinul crud", Rilke conchide: "Cel singur va fi singur vreme lungă, / va sta de veghe, lungi scrisori va scri / şi prin alei mereu va rătăci, / neliniştit, cînd frunzele s-alungă" ("Herbsttag", traducere de Alexandru Philippide). Hopkins întreabă: "Margaret, te întristezi / Pentru desfrunzirea dumbrăvii aurii?", şi răspunde pentru ea, "Pentru Margaret jeleşti". Titlul acelui poem, "Spring and Fall", ne aminteşte că, atunci cînd englezii au înlocuit, în bună măsură, "fall" cu latinizantul "autumn", au distrus o pereche perfectă din punct de vedere poetic; sensul original al lui "spring" e acum mai puţin evident.

Toamna, bineînţeles, este o metaforă pentru faza maturităţii sau vîrstei mijlocii din viaţa omului. "Apoi urmează toamna", spune Ovidiu, "cu minunata fervoare a tinereţii cheltuită, / Coaptă şi matură, o perioadă temperată între / Tinereţe şi bătrîneţe, cu tîmplele încărunţite" (*Metamorfoze* 15.209-11). "Nici frumuseţea primăverii, nici a verii nu are-atîta graţie", scrie Donne, "Cum am văzut pe-o faţă autumnală" (*Elegii* 9.1-2). După mai multe stanţe de descriere scenică, Baratinski se opreşte ca să întrebe: "Şi tu, aflat în toamna zilelor, / O, tu, plugar al cîmpurilor vieţii, / Şi propriile tale roade stau în faţa ochilor, / ... / Poţi tu, atunci, asemeni unui fermier, să-ţi măsori comoara?" ("Toamna" 60-71). "Oda vîntului din apus" a lui Shelley e o odă adresată toamnei; el imploră vîntul: "Fă-mă, ca şi pădurea, lira ta — / Ni-s frunzele la fel de căzătoare!" (57-58, traducere de Petre Solomon).

Vezi **Anotimpuri, Primăvară, Vară, Iarnă.**

Trandafir Existau cîteva varietăţi de trandafiri în lumea antică, aşa cum există cîteva sute în cea modernă, dar trandafirul din poezie a fost întotdeauna roşu (sau "trandafiriu") ca culoare, dacă nu e descris altfel. "Roşu ca un trandafir" este primul clişeu poetic, iar poeţii au folosit orice alt termen pentru roşu pentru a-l descrie, cum ar fi

"roşul trandafir" (*Sonete* 98, traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu) sau "bucuria stacojie" a "Trandafirului bolnav" al lui Blake. Trandafirul înfloreşte primăvara şi nu ţine mult; contrastul dintre tinereţea lui ca boboc şi maturitatea deplinei înfloriri, şi iarăşi dintre aceste două stadii şi scuturarea finală a petalelor pe pământ, toate în decurs de o săptămînî sau două, este izbitor. E bogat în mireasmă, care pare să emane din cutele dense şi delicate ale petalelor. E vulnerabil la viermi. Şi creşte pe o plantă cu spini. Toate aceste trăsături au intrat în rîndul utilizărilor simbolice.

Trandafirul este "graţioasa plantă a Muzelor", potrivit Odei anacreontice 55; într-adevăr, Sapho numise muzele însele "trandafirii din Pieria" (frag. 55). Aşa că e perfect adevărat că trandafirul a fost floarea favorită a poeţilor din antichitate. De fapt, cele mai frumoase poeme erau comparate cu floarea, ca atunci cînd Meleagru laudă unele din poemele lui Sapho ca pe trandafiri (în "Cununa"), o metaforă în acord cu semnificaţia cuvîntului "!antologie", care reprezintă o culegere de flori poetice (*vezi* **Floare**).

Homer nu menţionează trandafirul (în greacă, *rhodon*), dar epitetul său favorit pentru Aurora este "cu degete trandafirii" (*rhododaktylos*). (Şi lui Sapho îi plăceau compunerile cu "trandafir", numind luna "cu degete trandafirii", şi atît Aurora, cît şi Graţiile "cu braţe trandafirii".) Nici autorii greci de tragedii nu menţionează trandafirul. Dar, după aceea, trandafirul îşi intră în drepturi: este floarea florilor, gloria, regina, chintesenţa lor. În romanul lui Achilles Tatius (2.1), Leucippe cîntă un cîntec spre lauda trandafirului: "Dacă Zeus ar fi vrut să le dea florilor un rege, ar fi numit trandafirul, pentru că este podoaba lumii, gloria plantelor, ochiul florilor, îmbujorarea pajiştii ... reprezentantul Afroditei". Un alt poem anacreontic (nr. 44) merge mai departe pe acelaşi ton: "trandafirul, cea mai bună dintre flori, / trandafirul, iubitul primăverii, / trandafirul, încîntarea zeilor" ş.a.m.d. Goethe teoretizează că trandafirul era cea mai înaltă formă de floare. Cowper scria: "Florilor pe nume le spunem alandala, / Cu excepţia uneia, trandafirul, regina tuturor" ("Retragere" 723-24).

Aproape orice floare poate reprezenta o fată, dar trandafirul a simbolizat-o întotdeauna pe cea mai frumoasă, cea mai iubită — în multe limbi, "Roza" rămîne un nume de botez popular —, şi adesea pe cea care este, în mod deosebit, tînără, vulnerabilă şi fecioară. Laert al lui Shakespeare, atunci cînd o vede pe sora sa Ofelia în nebunia ei, strigă: "Trandafir de mai!" (*Hamlet* 4.5.158, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Levîţchi), scoţîndu-i în evidenţă nu numai unicitatea, ci şi vătămarea scurtei sale vieţi. Othello, pe punctul de a o ucide pe Desdemona, se gîndeşte la ea ca la un trandafir pe care e

pe cale să-l smulgă (*Othello* 5.2.13-16); Ducele îi spune Violei: "Femeile-s ca trandafirii: cresc, / De-abia au înflorit şi se-ofilesc" (*A douăsprezecea noapte* 2.4.38-39, traducere de Mihnea Gheorghiu). Poetul francez Baïf se jură: "N-am să silesc trandafirul / Care ascunde în sînul / Unui boboc închis strîns / Frumuseţea florii lui" ("La Rose", în *Livre des Passetems II*).

Ronsard scrie: "o astfel de floare nu dăinuie / Decît de dimineaţa pînă seara" (*Ode* 1.17, "A sa maistresse"); Quevedo întreabă: "Ce bine îţi face, / Tufă de trandafiri, să te încrezi în felul în care arăţi, / cînd nu mai tîrziu de cînd te-ai născut / începi să mori?" ("Letrilla lirica" 4-7); dar scurtimea vieţii lui l-a făcut şi mai îndrăgit. "Sunt cele mai frumoase dintre lucruri, / Dar pe pămînt se trec cel mai repede. / Trandafirul care-şi trăieşte momentul / E preţuit dincolo de floarea dăltuită", după Bryant ("Scenă pe malurile Hudsonului"). Tînguindu-se pentru dispariţia regilor persani, Omar Khayyam spune: "Fiecare dimineaţă aduce o mie de trandafiri, spui; / Da, dar unde se duce trandafirul de ieri? / Şi această primă lună de vară care aduce trandafirul / Îi va duce cu sine pe Jamshyd şi Kaikobad" (33-36).

O conotaţie sexuală a grecescului *rhodon*, himenul sau organul genital feminin (ca în expresia din franceza modernă, "a-şi pierde trandafirul"), a fost îmbinată cu scurtimea vieţii florii de trandafir pentru a întrupa obişnuita temă antică a lui *carpe diem* ("trăieşte-ţi ziua", din Horaţiu 1.11): obţine cît mai mult din scurta ta viaţă pe pămînt sau din chiar mai scurta tinereţe. Într-o altă odă, Horaţiu ne cere să aducem vin şi parfumuri şi "florile cu prea scurtă viaţă ale frumosului trandafir" (2.3.13-14). Anacreon foloseşte imagistica trandafirului în odele sale pe această temă, dar Ausonius a fost cel care a echivalat, în mod explicit, scurtimea vieţii noastre cu aceea a trandafirului. Influentul său poem *De Rosis Nascentibus* are mult tradusul vers *Collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes* ("Smulge trandafiri, fecioară, pentru că floarea şi tinereţea sînt proaspete" 48); e interesant că el se adresează unei fecioare, nu unui băiat sau unui bărbat care ar putea-o răpi, o înlocuire deloc neasemănătoare cu motivul fetei-culese-în-timp-ce-culege-flori, comun în poezia clasică (*vezi* **Floare**). Simbolul lui Ausonius e repetat în cîntecul păsării din *Ierusalimul eliberat* al lui Tasso (16.15, traducere de Aurel Covaci)– "Junia – floarea vieţii pieritoare – / La fel, doar în răstimp de-o zi se pierde!...Culege roza dragostei" –, care, la rîndul ei, a inspirat cîntecul menit să-l ispitească pe Guyon în Umbrarul Fericirii, în *Crăiasa zînelor* a lui Spenser: "Ah! Vezi trandafirul virgin, cît de dulce / Priveşte înainte, cu sfioasă modestie ... Iată! Vezi curînd, după ce se ofileşte şi se scutură. // Aşa trec, în cursul unei zile, / De viaţă muritoare frunza, bobocul, floarea; ... De

aceea, culege trandafirul cît e proaspăt, / Fiindcă-n curînd vine vremea cînd mîndria lui se distruge" (2.12.74-75). Ronsard are: "Culege din această zi ai vieţii trandafiri" (*Alte sonete pentru Hélène* 43). Cel mai bine cunoscut exemplu din engleză este strofa lui Herrick: "Culege-ţi trandafirii cît mai poţi, / Bătrînul timp mai zboară încă: Şi-aceeaşi floare ce-ţi zîmbeşte astăzi / Mîine va fi pe moarte" ("Fecioarelor, ca să-şi folosească timpul"). Într-un poem adresat unei doamne, *Convingere spre dragoste*, Carew oferă o variantă în care trandafirul e un arbust: "Veştejitul trandafir, în fiecare primăvară, primeşte / O nouă tentă roşie pe frunze: / Dar dacă frumuseţea ta va decădea cîndva, / N-ai să mai cunoşti niciodată o a doua lună mai" (75-78). Într-un alt celebru exemplu, Comus al lui Milton nu reuşeşte s-o convingă pe Doamnă, în ciuda comparaţiei cu un trandafir: "Dacă laşi timpul să zboare, ca un trandafir neîngrijit, / Se usucă pe lujer, cu cap veştejit" (*Comus* 743-44). Lamartine reînvie motivul în "Elegia" sa: "Să culegem trandafirul în dimineaţa vieţii". Şi aşa se întîmplă cel puţin pînă în timpurile victoriene, precum vedem în: "Culege-mi trandafirul, trandafirul, / Cît îl găsim încă în floare, / Căci vara zîmbeşte, dar vara pleacă, / Şi iarna aşteaptă în urma ei" a lui William Henley.

Au existat tentative de a creştina tema lui *carpe diem*, prin care timpul trebuie folosit în scopuri spirituale pozitive, dar mulţi creştini devotaţi au disprețuit această temă, considerînd trandafirul ca fiind un simbol al plăcerilor false şi trecătoare ale acestei lumi, mai ales al celor ale desfrînării. Totuşi, Herbert, în "Trandafirul", oferă floarea ca pe un antidot la bucuriile lumeşti, şi, făcînd asta, apelează implicit la tradiţia medievală conform căreia Hristos este Trandafirul Mistic. În altă tradiţie, Fecioara Maria este cea care e Trandafirul Mistic, uneori un trandafir alb, un trandafir fără spini. Amîndouă asociaţiile derivă, în parte, din "Crinul între spini" din Cîntarea Cîntărilor 2.1. Cuvîntul ebraic *habasselet*, care nu se găseşte decît acolo şi în Isaia 35.1 ("să se bucure pustiul; ca şi crinul să înflorească"), e o floare nesigură, probabil nu un trandafir, mai curînd şofran sau narcisă galbenă. Datorită, în parte, Sfîntului Bernard din Clairvaux, trandafirul (alături de crin) a devenit floarea simbolică a Mariei. Maria "e roza-n care, iertător, / divinul verb s-a întrupat", după cum scrie Dante în *Paradisul* 23.73-74 (traducere de Eta Boeriu). În secolul al cincisprezecelea, colindul englez "Nu există trandafir de-o asemenea virtute" accentuează imaginea: "Fiindcă-n acest trandafir s-au pus / Raiul şi pămîntul într-un locşor".

Dacă trandafirii roşii şi albi se deosebesc, este pentru că roşul simbolizează milă sau dragoste creştinească, iar albul feciorie. Trandafirul roşu poate reprezenta şi martirajul creştin, roşu pentru

dragostea pe care au arătat-o martirii şi pentru sîngele pe care l-au vărsat. Shelley, scriind despre martirii atei în faţa bigotismului creştin, păstrează, fără îndoială, imaginea: "pămîntul a văzut / Cei mai strălucitori trandafiri ai dragostei înflorind pe eşafod" (*Zîna Mab* 9.176-77).

Trandafirul fusese floarea Afroditei şi a lui Dionysos (Bacchus). Oda Anacreontică 44 începe: "Să amestecă, trandafirul Dragostelor [pluralul lui *Eros*] cu Dionysos [vinul]", şi a fost stabilită o legătură între vin şi trandafiri care a dăinuit în expresiile obişnuite pînă în ziua de astăzi. Horaţiu descrie petale de trandafir împrăştiate în jur într-o scenă în care se face dragoste (1.5.1), iar Properţiu scrie: "Sunt bucuros că îmbelşugatul Bachus îmi înlănţuie mintea, / Şi că-mi ţin totdeauna capul printre trandafirii primăverii" (3.5.21-22). Statuia lui Venus din *Povestirea cavalerului* a lui Chaucer purta "O cunună de trandafiri, proaspeţi şi frumos mirositori" pe cap (1961). Grădina de trandafiri sau "patul de trandafiri" este locul tradiţional al dragostei, ca în *Romanul trandafirului* (roman alegoric, scris în franceza medievală, unde ţelul îndrăgostitului este să smulgă bobocul de trandafir), în poemul scris în germana medievală "Unter der Linden" al lui Walther von der Vogelweide sau în *Maud* 1.22 a lui Tennyson. Aşa că transformarea trandafirului într-un simbol al milei sau castităţii creştine e un bun exemplu de expropriere culturală a culturii păgîne de către Biserică. După cum o spune Spenser, Dumnezeu a sădit trandafirul în Paradis, şi apoi l-a resădit în tulpină pămîntească pentru ca femeile să-l poată purta ca pe un simbol al "Castităţii şi virtuţii feciorelnice" (*Crăiasa zînelor* 3.5.52-53; cf. "proaspăt înfloritei feciorii" din strofa următoare). În timp ce Adam şi Eva dormeau (înainte de Cădere), potrivit lui Milton "trandafirii îşi scoteau căpşorul / Învolt, închipuind un mozaic" (*Paradisul pierdut* 4.772-73, traducere de Aurel Covaci).

Penultima viziune a *Paradisului* lui Dante este strîngerea tuturor sufletelor mîntuite "spre miezul rozei ce se-nalţă-n şire" (30.124, traducere de Eta Boeriu), alb de lumina dragostei lui Dumnezeu (31.1).

Un proverb familiar, repetat în multe poeme, este "Sunt spini şi-n roze"(Shakespeare, *Sonete* 35, traducere de Ion Frunzetti) sau "nici un trandafir fără spin" (Herrick, "Trandafirul"). Dacă mergeţi la smuls trandafiri, domnilor, s-ar putea să vă înţepaţi. În celebra sa "Heidenröslein", Goethe prezintă un dialog între un băiat şi un trandafir: "Băiatul spuse: «Am să te culeg, / Trandafiraş al cîmpului» / Trandafiraşul spuse: «Am să te-nţep / Ca să te gîndeşti mereu la mine»". Ovidiu îmbină tema *carpe diem* cu amintirea spinilor: "Dacă-nfloreşte, foloseşte-ţi viaţa; spinul e dispreţuit cînd

trandafirul s-a scuturat" (*Fasti* 5.353.54). Diana lui Shakespeare schimbă în mod plăcut imaginea în timp ce îi spune lui Bertram: "cînd / Culeasă-i roza şi rămîn doar spinii, / Pe noi ne-nţeapă" (*Totu-i bine cînd sfîrşeşte bine* 4.3.255, traducere de Ion Frunzetti). "Frumosul meu trandafir" al lui Blake mărturiseşte cum avertizează el o frumoasă floare să rămînă loială tufei de trandafiri, dar nu încape îndoială că "Trandafirul meu mi-a făcut vînt plin de gelozie: / Şi spinii lui au fost singura mea încîntare". "Frumosul trandafir" al lui Thomas Moore este tot despre statornicia promisă, pentru că "spinii lujerului tău / Nu sînt ca aceia cu care oamenii se rănesc unii pe alţii". Din transfiguraţia creştină a trandafirului, bineînţeles, spinii au fost omişi: Maria, potrivit Sfîntului Ambrozie, e un trandafir fără spini, după cum ne spune "Trandafirul" lui Herrick. În Paradis, după Milton, exista orice soi de floare, iar "trandafirul / Se sumeţea învolt şi fără spini" (*Paradisul pierdut* 4.256, traducere de Aurel Covaci).

Trandafirul e renumit şi pentru parfumul lui —"Iar trandafirul a căpătat / Un parfum cum pe lume nu mai este", precum spune Keats ("Barzii pasiunii") — care persistă şi după ce floarea a înflorit şi s-a ofilit; poate că acest lucru stă în spatele folosirii lui ca simbol al martirajului. Shakespeare scrie în Sonetul 54, care este o întinsă comparaţie legată de trandafir, "Căci nu aşa mor trandafirii, / Din moartea lor dulce, se nasc miresme dulci". O altă formă a imortalităţii trandafirului este uleiul de trandafir, cunoscut grecilor şi persanilor, şi, probabil, mai de timpuriu.

Trandafirul are doi duşmani tradiţionali, amîndoi fiind obişnuiţi în poezie: viermii şi vînturile. Sonetul 95 al lui Shakespeare începe aşa: "Cu farmec scump acoperi o ruşine / Ce, ca putreziciunea-n trandafiri, / Pătează tot ce-i mai frumos în tine" (traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu) ("putreziciune" înseamnă "vierme"; vezi şi Sonetele 35 şi 70.) Pierderea lui Lycidas, scrie Milton, este "Ca gerul pentru gingaşele flori / Cînd a mijit gherghina" (*Lycidas* 45, traducere de Petre Solomon). Herbert asemuieşte Biserica cu un trandafir, înroşit de sîngele lui Hristos, iar disputele din sînul Bisericii — cu un vierme ("Rupturile şi schismele Bisericii"). Poate cea mai rezonantă întrebuinţare a imaginii viermelui este cea din "Trandafirul bolnav" al lui Blake: "O, trandafirule, tu eşti bolnav. / Viermele invizibil, / Care zboară prin noapte / În furtuna mugitoare: / Ţi-a descoperit culcuşul / De bucurie stacojie: / Şi întunecata lui dragoste tainică / Îţi nimiceşte viaţa". Iar în privinţa furtunilor cumplite, Keats scrie: "dragostea vatămă / Inima blîndă, ca vînturile dinspre nord trandafirii" (*Endymion* 1.734-35).

La sfîrşitul secolului al nouăsprezecelea, a fost întemeiat cultul mistic al Rosacrucianismului, ale cărui simboluri centrale erau trandafirul perfecţiunii sau eternitatea şi crucea timpului; putem cîştiga "inconsolabilul trandafir", în formularea lui Villiers de l'Isle Adam (în *Axël*), în această lume, prin suferinţă şi renunţare. Yeats adoptă acest simbolism în poemele lui din *Trandafirul* şi în povestirile din *Trandafirul tainic*: primul poem este adresat "Trandafirului de pe crucea timpului".

Trandafirul este adesea asociat cu crinul, pentru a exprima, amîndouă, un contrast în calitatea acestora de culori şi pentru a simboliza două virtuţi de obicei complementare, dragostea şi puritatea (sau virginitatea): ambele flori, bineînţeles, sînt simboluri ale Fecioarei Maria. Tennyson are "Trandafirul dragostei mele pierdute pentru totdeauna, / Crinul meu de adevăr şi încredere" ("Bătrînul înţelept" 159-60). Trandafirii şi violetele sînt adesea alăturate, ca fiind două flori ale dragostei, bogate în aromă; Keats atribuie, în mod frapant, trandafirul lui Madeline , iar violeta iubitului ei Prophyro (al cărui nume înseamnă "purpură"): "În visul ei pierdut, e-un trandafir / Topind parfumul său cu-al violetei" (*Ajunul Sfintei Agnes* 320-21, traducere de Aurel Covaci).

Expresia "sub trandafir", folosită, mai des, în latină (*sub rosa*), înseamnă "în secret" sau "în tăcere". În Grecia şi Roma antică, se presupunea a fi o practică să declari secretul unui consiliu aşezînd un trandafir deasupra, pe durata deliberărilor lui. Multe camere de consiliu din Europa au, din acest motiv, sculptaţi trandafiri în tavanele lor.

Războiul Rozelor (1455-85) a fost dus între Casele de Lancaster şi York. Shakespeare îl prezintă pe Henric al VI-lea (de Lancaster) folosind un trandafir roşu (*Henric al VI-lea, Partea I* 4.1.152) şi pe Richard, Duce de York, anunţînd că va "scoate-n văzul lumii roza albă ca laptele" (*Henric VI, Partea a doua* 1.1.252, traducere de Barbu Solacolu).

Trei *vezi* **Număr**

Trîmbiţă "Trîmbiţă" în engleză traduce cîteva tipuri de vechi cornuri, fie cornul curbat de berbec al evreilor (de obicei, *shopar*), fie cornul drept de bronz al grecilor (*salpinx*) şi romanilor (*tuba*). În Biblie şi în literatura clasică principalele ei utilizări sînt similare – să se trimită semnale, să se convoace o adunare şi, mai ales, să se pregătească pentru luptă –, dar sensurile ei extinse sînt diferite într-un mod interesant.

Numerologii explică faptul că trîmbițele trebuie folosite pentru a chema la adunare, a anunța începerea unui război și a ritualului de sacrificiu (10.1-10). Iehova îi chemase deja pe fiii lui Israel să urce pe muntele Sinai printr-un lung și puternic sunet de trîmbiță (Ieșirea 19.13, 16, 19). Leviticul cere o "trîmbiță a jubileului", după patruzeci și nouă de ani (25.9). La Iosua, șapte preoți suflă în șapte trîmbițe, vreme de șapte zile, ca parte a campaniei de a distruge Ierichonul (6.4-20).

Profeții slujesc ca trîmbițe ale Domnului. "Strigă din toate puterile și nu te opri", i se spune lui Isaia, "dă drumul glasului tău să sune ca o trîmbiță" (58.1). "Sunați din trîmbiță... Căci vine ziua Domnului" (Ioil 2.1). Acea zi, după Sofonie, este o "Zi cu sunet de trîmbiță" (1.16), în timp ce, după Zaharia, "Domnul Dumnezeu va suna din trîmbiță" (9.14). Shelley îi evocă pe acești profeți atunci cînd îi cere vîntului din apus să fie, prin buzele lui, "O trîmbiță ce lumea o trezește" ("Oda vîntului din apus" 69).

Înțelesul creștin al "trîmbiței celei de apoi" (I Corinteni 15.52)subsumează utilizările iudaice – adunarea fiilor exilați ai lui Israel, pregătirea pentru războiul lui Mesia – și adaugă învierea morților. Pentru Sfîntul Ioan Teologul, glasul lui Hristos este la fel de măreț ca al trîmbiței (1.10); după aceea, Sfîntul Ioan Teologul vede șapte îngeri, fiecare cu o trîmbiță care produce o revelație a zilelor de apoi (8.1 și următoarele).

În Predica de pe Munte, Hristos își îndeamnă adepții să facă milostenie într-ascuns: "nu trîmbița înaintea ta, cum fac fățarnicii în sinagogi și pe ulițe, ca să fie slăviți de oameni" (Matei 6.2). Vorbim încă de "trîmbițarea" virtuților cuiva sau despre a face ceva "cu sunet de trîmbițe".

Războinicii lui Homer nu folosesc trîmbițe, dar o trîmbiță apare o dată într-o comparație pentru strigătul pătrunzător al lui Ahile (*Iliada* 18.219). Deși avea alte întrebuințări în Grecia, ea a devenit aproape sinonimă cu războiul și cu alarmele de război. Trîmbița lui Bacchylides "țipă cîntecul războiului" (18.3). Grecii atacă cu îndrăzneală, spune Eschil, inspirați de trîmbițele zgomotoase (*Perșii* 395). Cînd se stabilește pacea, un producător de trîmbițe are una inutilă și costisitoare în mîini (Aristofan, *Pacea* 1240).

Doar cîteva trîmbițe apar în *Eneida* și în alte poeme epice latine, deși nu întotdeauna *tuba*; uneori este cornul încovoiat numit *bucina* sau doar un "corn" (*cornu*) care cheamă bărbații la arme (de exemplu, *Eneida* 6.165). În Epoca de Aur, potrivit lui Ovidiu, "Nu exista nici lungul bucium, nici încovoiatul corn de aramă" (*Metamorfoze* 1.98, traducere de David Popescu). De atunci, în literatură surlele sau

trîmbiţele, cu epitete ca "tunătoare" (Chaucer), "înspăimîntătoare", "jalnice" (Spenser), "stridente", "mînioase", "hidoase" (Shakespeare) şi "războinice" (Milton) au răsunat pretutindeni unde sînt descrise bătălii. Chiar îngerii lui Milton "Se strînseră în panoplii de aur" cînd "trîmbiţa strigă prelung: la arme!" (*Paradisul pierdut* 6.525-26, traducere de Aurel Covaci).

Antipater din Sidon îl numea pe Pindar "trîmbiţa pieriană" (*Antologia greacă* 7.34). Portretele tradiţionale (din Renaştere) ale lui Clio, muza istoriei, îi dau o trîmbiţă. Spenser o are pe Clio spunînd: "Eu, care-nregistrez toate faptele eroice şi sun în trîmbiţa de aur" (*Lacrimile Muzelor* 97-98). Slava, ruda săracă a lui Clio, are şi ea o "trîmbiţă de aur" la Chaucer (*Casa faimei* 3) şi Spenser (*Crăiasa zînelor* 3.3.3). Cum istoria e mai ales o relatare a războaielor şi faptelor celebre ale războinicilor, trîmbiţa a devenit o sinecdocă pentru poezia epică. Cînd Alexandru a ajuns la mormîntul lui Ahile, potrivit lui Petrarca, s-a considerat norocos să fi găsit o "trîmbiţă atît de clară", adică Homer (*Rime* 187). Spenser, îmbunătăţind presupusul preambul la *Eneida*, anunţă că e silit "Pentru neînduplecata trîmbiţă să-şi schimbe fluierul de pai", adică să renunţe la poezia pastorală şi să-şi asume "Cumplitele războaie şi iubirile credincioase" (*Crăiasa zînelor* 1 Prolog 1; vezi 1.11.6). Alfieri remarcă faptul că Tasso a făcut trîmbiţa antică să sune în tonuri moderne ("La mormîntul lui Tasso"). Wordsworth, totuşi, susţine că sonetul a fost acela care, în mîinile lui Milton, "a devenit o trîmbiţă; din care a sunat / Melodii care animă sufletul" ("Nu desconsideraţi sonetul").

Trestie *vezi* **Fluier**

Turturică *vezi* **Porumbel**

Ţ

Ţărînă *vezi* **Lut**

Ţestoasă *vezi* **Harpă**

Ţesut şi tors În literatura clasică, ţesutul şi torsul erau ocupaţiile de căpetenie ale femeilor, fără îndoială, atîta vreme cît se aflau în viaţă. Cele mai

importante femei din Homer, şi muritoare, şi zeieşti, se ocupă de unul sau de celălalt. Elena ţese o mare pînză purpurie cu scene din războiul purtat de dragul ei (*Iliada* 3.125-28), Andromaca ţese atunci cînd află de moartea lui Hector (22.440-47), zeiţele Calypso şi Circe ţes (*Odiseea* 5.61-62 şi 10.220-23) şi, cel mai cunoscut caz, Penelopa ţese (şi destramă) un giulgiu pentru tatăl lui Ulise ca o viclenie care s-o apere de peţitori (2.93-110, 19.137-56, 24.128-46). Această înşelătorie are un iz de poveste populară, asemeni multora din peripeţiile lui Ulise, şi poate fi foarte veche; numele de Penelopa ar putea deriva de la *pene* "fir" şi rădăcina lui *lope* "veşmînt". Cînd Elena se întoarce în Sparta, împreună cu Menelau, ea e văzută torcînd, nu ţesînd (*Odiseea* 4.121-35); Regina Arete din desăvîrşita ţară a feacilor toarce (6.52-53); iar Penelopa îşi reia torsul atunci cînd Telemah se înapoiază pregătit să ia hăţurile în mînă şi cînd Ulise vine la palat deghizat (17.96-97, 18.315-16). Homer ar putea sugera că ţesutul exprimă nesiguranţă, în particular absenţa unui soţ sau teama pentru el, ori frica de a pierde un consort muritor, în cazul zeiţelor, în timp ce torsul exprimă siguranţă şi reînnoirea firului sau continuităţii vieţii.

O întrebuinţare metaforică mai clară a ţesutului este folosirea verbului grecesc *hyphainein* ("a urzi") pentru a determina substantivele "cuvînt", "sfat", "stratagemă" sau "şiretlic". Menelau şi Ulise îşi urzesc cuvîntările şi sfaturile (*Iliada* 3.212), Ulise se întreabă care dintre muritori urzeşte vicleniile împotriva lui (*Odiseea* 5.356) ş.a.m.d. E aproape ca şi cum şiretlicul cu urzitul real al Penelopei ar fi o întruchipare literală a metaforei comune. Majoritatea limbilor europene moderne întrebuinţează "a ţese" şi "a toarce" pentru a determina "intrigi" sau "şiretlicuri". *Webbian*, din vechea engleză , putea însemna "a făuri planuri". Sunt citate adesea două versuri din *Marmion* al lui Scott: "O, ce pînză încîlcită ţesem, / Cînd profesăm prima dată dezamăgirea!" (6.17).

Cînd Penelopa îi spune străinului deghizat că ea "închipuie / Înşelăciuni" (19.137), verbul pe care-l foloseşte (*tolupeuo*) e folosit pretutindeni altundeva la Homer ca să determine substantivul "război", ca şi cum ar spune că îşi conduce propriul război casnic în numele soţului ei, dar un sens mai vechi al verbului poate fi "a toarce lînă dărăcită în ghem de fir"; de aici, atunci cînd bărbaţii luptă, ei "răsucesc firul războiului". În consonanţă cu această întrebuinţare este formula misterioasă din scandinava veche *vef darrathar*, "ţesătură de săgeţi", care înseamnă "luptă", şi poate expresia din vechea engleză *wig-speda gewiofu*, "ţesătură de bătălie" (Beowulf 697).

Circe şi Calypso cîntă, fiecare, în timp ce ţes, iar legătura dintre

cîntat și țesut, deși nu e făcută explicit de Homer, a fost remarcată de poeți de mai tîrziu, poate pentru prima dată de Sapho, care-l numește pe Eros *mythoplokos*, "urzitor de povești" (frag. 188) (ea o numește și pe Afrodita *doloploke*, "urzitoare de șiretlicuri", în "Odă Afroditei"), iar apoi de către Pindar, care îi spune lirei sale "să țească (*exuphaine*) acest cîntec" (*Nemeene* 4.44) și "împletind vitejilor bărbați un imn meșteșugit" (*Olympianice* 6.86-87, traducere de Ioan Alexandru). O descriere a unei statui a lui Sapho, din Antologia greacă, o imaginează "țesînd o melodie frumoasă" (2.70). Gherghefurile grecești arătau chiar ca lirele, iar suveicile arătau ca plectrele în formă de lingură. Rădăcina lui *hyphainein* era considerată a fi înrudită cu hymnos, "imn" sau "cîntec", după cum sugerează Bacchylides atunci cînd se referă la opera sa ca la un "imn țesut" (*hyphanas hymnon*) (*Ode de victorie* 5.8-14). Cuvîntul *rhapsodos*, "rapsod" sau recitator de poezie, e o compunere din *rhapt-* "cusătură" și *ode*, "odă" sau "cîntec"; un rapsod coase la un loc cuvintele ca să alcătuiască un cîntec. Pindar are: "Precum încep și Homerizii adeseori / Poemele, urzindu-le în graiuri" (*Nemeene* 2.2, traducere de Ioan Alexandru). Cuvîntul nostru "rapsodie" și-a pierdut în întregime legătura cu cusutul sau țesutul sau cu lucratul de orice fel.

Poetul din vechea engleză Cynewulf își încheie poemul *Elene* cu o mîndră notă personală: "De aceea, eu, înțelept și bucuros, ... / cuvinte meșteșugite (*wordcraeft waef*) am țesut și minunat le-am adunat" (1236-37). Există un număr de exemple de țesut cîntece în limbile moderne. Spenser îi cere unuia din protectorii săi să-i primească "Rimele aspre, cele pe care o Muză rustică le-a țesut / În pămînt sălbatic, departe de muntele Parnas, /Și le-a lucrat din greu pe un gherghef necunoscut" (Sonete de închinare la *Crăiasa zînelor*). "Lui Wordsworth" a lui Shelley e un caz binecunoscut: "Cîntai pe-atunci, în demnă sărăcie, / Despre-adevăr și libertate" (11-12, traducere de Petre Solomon); și în *Laon și Cythna* Shelley are: "În onorată sărăcie, glasul tău a țesut / Cîntece consacrate adevărului și libertății" (915) (imagistica țesutului îmbibă acest poem epic). Campbell are: "Deci, țese-n versuri repezi faptele pe care ți le spun" (*Plăcerile speranței* 1.165). Heine scrie: "poetul / așezat pe scaunul de țesut al gîndului / zi și noapte, și preocupat a țesut / gigantica tapiserie a cîntecului său" ("Poetul Firdusi" 1.21-24). Edna St. Vincent Millay își imaginează o harpă la care o mamă țese veșminte pentru copilul ei în "Balada țesătoarei la harpă". Apropiată ca înțeles este metafora de a țese sau toarce o povestire. Holofernes al lui Shakespeare remarcă despre Nathaniel: "Își toarce firul verbozității cu mult mai multă subțirime decît lanțul argumentației"

(*Zadarnicele chinuri ale dragostei* 5.1.16-17, traducere de Ion Frunzetti şi Dan Grigorescu). Cowper se plînge că "ţesătorii sedentari de lungi poveşti / Mi-au dat neastîmpăr, şi mi-am pierdut răbdarea" (*Conversaţie* 207-08). Vorbim de faptul de a pierde firul unei povestiri sau de fibra unui argument sau de a toarce o poveste de o lungime prea mare. "A înşira o poveste" e în jargonul nautic, înregistrat pentru prima dată pe la 1800.

În *Poetica* sa, Aristotel întrebuinţează *desis* pentru "complicaţia" unei intrigi; *desis* ar putea fi tradus ca "nod", iar o dată foloseşte *ploke* ("ţesătură" sau "pînză") ca sinonim. Pentru cuvîntul său *lusis*, "soluţia" sau "dezlegarea" intrigii, astăzi folosim "deznodămînt", împrumutat din franceză, de la *nouer*, " a dezlega un nod".

Două familii latineşti de cuvinte pentru ţesut s-au dezvoltat în moduri interesante, oarecum paralel cu ceea ce am văzut deja. Verbul *texere* însemna "a ţese" sau "a da formă prin împletire", iar ulterior "a construi cu minuţioasă grijă" sau "a compune". De aceea, Cicero afirmă că scrisorile lui către familie sînt "ţesute/compuse din cuvinte de fiecare zi" (*quotidianis verbis texere*) (*Epistulae ad Familiares* 9.21.1). De la participiul pasiv vine *textum*, "postav" sau "ţesătură", de unde englezul "textilă" sau " textură"; şi, de asemenea, textus, o "ţesătură" sau un "model de ţesătură" sau "metodă de a construi", şi de aici, uneori, "corpul" unui pasaj de cuvinte puse la un loc (Quintilian, *Institutio* 9.4.13). Din ultimul sens, avem cuvîntul "text": un text este, la origine, ceva ţesut. Milton, un bun latinist, scrie: "O carte a fost scrisă ... / Şi ţesută strîns, amîndouă contează, şi-n formă, şi în stil" (Sonetul 11). Poate fi de asemenea relevant faptul că papirusul era descris de Pliniu cel Bătrîn ca ţesut din fîşii (*Istoria naturală* 13.23.77).

Cel mai vechi sens al latinescului *ordo* este "firul de pe războiul de ţesut", de unde "firul lucrurilor", "şir", "rînd", "înşiruire" sau "ordine de succesiune sau prioritate", "model" şi "regularitate"; este, bineînţeles, sursa englezescului "ordine". Verbul *ordior* înseamnă "a aşeza urzeala unei pînze" şi, ulterior, "a începe", mai ales "a începe să vorbeşti"; el este sursa franţuzescului *ourdir*, "urzi". Mai comun era *exordior*, cu practic aceleaşi înţelesuri, de la care vine substantivul exordium, "urzeală aşezată pe un război de ţesut înainte să înceapă ţesutul", şi de aici orice "început" sau "introducere". Cuvîntul englez "exordium" îşi păstrează ultimul sens ca introducere sau prolog la un discurs sau eseu. Unui prieten care a început un discurs filozofic Cicero îi spune: Pertexe...quod exorsus es, "Ţese-ţi urzeala pe care ai început-o" (*De Oratore* 2.145). Atunci cînd îşi începe cea de-a doua jumătate a *Eneidei*, Vergilius promite: "Ca să vestesc şi să spun de-nceputul (*exordia*) întîielor

lupte, / Muză, tu inspiră poetul" (7.40, traducere de George Coşbuc). Expresia *exordia fati*, poate "făgăduielile sorţii", apare de două ori în *Tebaida* lui Statius (1.503, 3.636).

În ceea ce priveşte ursitele, cele mai mari torcătoare din literatura clasică, bineînţeles, sînt Parcele. Alcinou spune despre Ulise: "Acolo însă / Odată dus, va suferi ce soarta / Şi crudele-ursitori îi sorociră / La naştere" (*Odiseea* 7.196-98, traducere de George Murnu). Cuvîntul pentru "ursitoare" este *Klothes* (*Klotho* este unul din verbele homerice pentru "a toarce", dar ele nu sînt numite individual la Homer. O dată în *Iliada* Parcele (*Moirai*) apar la plural (24.49); uneori ele sînt "zeii" care torc un eveniment (de exemplu, *Odiseea* 1.17), iar alteori o singură Parcă: "să-l jălim de departe pe Hector. Aşa i-a fost scrisa / De la-nceput, de cînd eu îl născui, după torsul ursitei (*Moirai*)" (*Iliada* 24.209-10, traducere de George Murnu). *Moira* vine dintr-o rădăcină care înseamnă "parte, porţiune, împărţire". Hesiod e cel care le numeşte, pentru prima dată, în *Teogonia* (218, 905); Klotho (cea care toarce), Lachesis (cea care aşază sorţii) şi Atropos (una care nu poate fi evitată). Au fost imaginate în chip diferit, uneori toate trei ca torcătoare, alteori într-o diviziune a muncii: Klotho la roata sau furca de tors, Lachesis măsurînd "răstimpul" vieţii cuiva şi Atropos tăind cu foarfecele firul sau şirul vieţii – în versurile lui Milton, "Ursita oarbă, cu-al ei foarfec, vine / Să taie firul vieţii" ("Lycidas" 75-76, traducere de Petre Solomon). Vezi Platon, *Republica* 10.617c. Byron scrie despre faptul că "*Fuimus* vine-avîntul să-l reteze" (*Don Juan* 13.319, traducere de Aurel Covaci). Cuvîntul englez "stamina" reflectă acest concept: este pluralul latinescului *stamen*, "fir de urzeală".

În latină, erau numite *Parcae*, poate de la rădăcina din *pario*, "a aduce înainte, a purta"; înainte de a fi asimilate cu greceştile *Moirai*, ele trebuie să fi fost zeiţe ale naşterii copilului; numele lor, obscure ca înţeles, sînt Nona, Decuma şi Morta (ultima sună cu siguranţă ca "Moartea"). Versurile lui Vergilius din "Egloga a patra", "«Grăbiţi acele secole», le spuneau Parcele fuselor lor, «în concordanţă cu statornicul salut al Destinului»" (46-47), sugerează că Parcele se închină unei Parce superioare, dar în altă parte Parcele par să fie Soarta, căreia pînă şi zeii trebuie să i se supună. Horaţiu le numeşte "cele trei surori" (2.3.15), Ovidiu "străvechile surori" (*Metamorfoze* 15.781). Chaucer le numeşte "Ursite": "Ursite, voi, ce pîn-a fi să-mi ţeasă / Dintîiul strai, mi-aţi tors al sorţii drum", făcînd aluzie la ideea că soarta unui copil e toarsă înainte de a se face orice fel de îmbrăcăminte pentru el (*Troilus şi Cresida* 3.733-34, traducere de Dan Duţescu), o idee care îmbină torsul metaforic cu ţesutul literal. Un vizitator al "celor trei surori fatale" din *Crăiasa zînelor* a lui

Spenser, le găseşte "Stînd toate la un loc, / Cu îngrozitoarea furcă stînd în mijloc, / Şi cu degete neobosite trăgînd / Firele vieţii, de cunoaşterea celor vii ascunse. / Trista Clotho ţinea furca, în timp ce firul / De aspra Lachesis era învîrtit cu durere, / Pe care cruda Atropos curînd îl desfăcea, / Cu un cuţit blestemat tăind firul răsucit în două" (4.2.48). Herrick îşi imaginează o posibilitate mai încurajatoare: "Mărinimoasă Soartă, lasă-ţi furca plină / Şi răsuceşte lîna cea mai albă" ("Epithalamie"). Dar, de obicei, soarta e neîndurătoare, "fatidic" şi "fatal" sînt aproape sinonime, iar pînza lor e o plasă. "Căci într-o vreme-n care nu ştiam", scrie Swimburne, "Soarta a început / Să ţească pînza zilelor ce ţi-au urzit / Destinul, Faustine" ("Faustine" 93-96). Pentru Hardy, Soarta este "Depănătoarea anilor" ("Convergenţa celor doi" 31).

Poemul epic islandez în proză, din secolul al doisprezecelea, *Edda*, datorat lui Snorri Sturlson, descrie trei surori ursitoare, numite Norns; numele lor sînt Urthr, Verthandi şi Skuld, care par să însemne "trecut", "prezent" şi "viitor". Influenţa clasică e posibilă aici, dar ea pare puţin probabilă în cîteva expresii din poezia din vechea engleză. Guthlac, care a trăit în jurul anului 700, întrebuinţează expresia *wefen wyrdstafun*, "a urzi poruncile sorţii" (*Guthlac* B 1351 în *The Exeter Book*); *wyrd* e înrudit cu islandezul *Urthr* şi este sursa cuvîntului nostru *weird* "sorocit": cele trei vrăjitoare din *Macbeth*, care joacă un rol foarte asemănător cu al Parcelor (deşi nu torc), sînt numite "iezme stranii" (traducere de Ion Vinea). "Poemul în rime" din *The Exeter Book* are *Me thaet wyrd gewaef*, "acea soartă ţese pentru mine" (70). Formula misterioasă în vechea scandinavă, citată mai sus, e dezvoltată într-o scenă de bătălie din Njals Saga, din secolul al treisprezecelea, pe care Thomas Gray a redat-o în "Surorile fatale". Douăsprezece femei uriaşe sînt adunate în jurul unui război de ţesut, cîntînd în timp ce lucrează: "Scînteietoare lăncii e ghergheful, / Unde întindem întunecata urzeală, / Urzindu-le multora o soartă de soldat, / Durerea lui Orkney şi urgia lui Randver. Vezi cum creşte cumplita ţesătură, / (Care din măruntaie omeneşti e făcută), / Iar greutăţile care-atîrnă mai jos / Sunt bolborositoare capete de războinici" (5-12).

Vezi **Păianjen**

U

Ulei În lumea antică, cel mai mult ulei era stors din măsline, după cum sugerează chiar cuvîntul englezesc – mergînd înapoi, prin latinește *oleum* ("ulei") și *oliva* ("măslină"), fie la grecescul *elaia* ("măslină"), fie la o sursă mediteraneană atît pentru greacă, cît și pentru latină. Uleiul era folosit ca hrană, pentru gătit, ca doctorie, la sacrificii, pentru iluminat și pentru ungerea trupului după o baie sau înainte de gimnastică.

La evrei, uleiul era folosit pentru a unge un rege sau un preot. "Și a luat Samuel cornul cu mir și l-a uns în mijlocul fraților lui, și a odihnit Duhul domnului asupra lui David din ziua aceea" (I Regi 16.13). "Și a luat preotul Țadoc cornul cu untdelemn sfințit din cort și a uns pe Solomon. Și s-a sunat din trîmbiță și tot poporul a strigat: «Trăiască regele Solomon!»" (III Regi 1.39). Turnat pe cap, uleiul simbolizează binecuvîntarea domnului, vitalitate și putere. Cuvîntul ebraic pentru "uns", *mashiah*, devine "Mesia" al nostru. Cînd Simon Petru răspunde la întrebarea lui Iisus: "Dar voi cine ziceți că sînt?" spunînd "Tu ești Hristosul, fiul lui Dumnezeu Celui viu" (Matei 16.15-16, Marcu 8.29), el Îl numește Mesia, pentru că grecescul *christos* înseamnă "uns". El este "Sfîntul Tău [al lui Dumnezeu] Fiu Iisus, pe care Tu L-ai uns" (Fapte 4.27). Milton Îl numește "Adevăratul Rege, / Prin ungere – Mesia" (*Paradisul pierdut* 12.359, traducere de Aurel Covaci).

De la Carol Magnul, regii din Europa au fost, de obicei, unși. Faptul că Richard al II-lea este regele uns devine o temă importantă în piesa lui Shakespeare; de două ori Gaunt îl numește "uns" (1.2.38, traducere de Mihnea Gheorghiu), York o dată (2.3.96), Carlisle o dată (4.1.127), și o dată mai pregnant Richard însuși: "Nici toată apa mării-nfuriate / Nu șterge mirul unui rege uns" (3.2.54-55).

Cînd uleiul se varsă sau se consumă complet, lampa se stinge. Acest fapt a devenit o metaforă pentru viața și moartea omenească cel puțin de la Ecleziast, al cărui verset criptic "Mai înainte ca să se rupă funia de argint și să se spargă vasul de aur" (12.6) pare să descrie o lampă cu ulei; face parte dintr-o serie de imagini ale morții. În *Totu-i bine cînd sfîrșește bine*, auzim un om care spune: "N-aș mai trăi / Să văd, cînd ars e untdelemnul lămpii" (1.2.58-59, traducere de Ion Frunzetti). Cleopatra anunță: "Lumina noastră, / Priviți! S-a săvîrșit,

s-a stins" (*Antoniu şi Cleopatra* 4.12.85, traducere de Leon D. Leviţchi).

"A arde uleiul miezului nopţii" înseamnă să studiezi noaptea tîrziu. Simburele acestui proverb, care merge înapoi pînă în secolul al şaptesprezecelea, se găseşte în Iuvenal: "Cronicari, nici truda voastră nu-i mai bine preţuită. / Mult ulei se cere-n lampă pentru munca voastră nesfîrşită" (7.98-99, traducere de Tudor Măinescu şi Alexandru Hodoş).

Vezi Măslin.

Ulm Ulmul este menţionat la Homer (*Iliada* 21.350), deşi fără vreo semnificaţie specială, şi apare adesea în poezia latină, europeană şi engleză ca un copac ieşit din comun, demn şi umbros. Gray vorbeşte de "ulmii neînduplecaţi" ai cimitirului de ţară (*Elegy* 13).

Principala semnificaţie simbolică a ulmului e legată de întrebuinţarea lui ca suport pentru viţa de vie: Chaucer îl numeşte "Ulm de araci şi lacre" (*Divanul păsărilor* 177, traducere de Dan Duţescu), iar Spenser face asta mai explicit cu "Ulmul care propteşte viţa" (*Crăiasa zînelor* 1.1.8). Ulmul şi viţa de vie simbolizează soţul şi soţia. E o practică milenară în Italia să se dirijeze viţa de vie în sus pe ulmi (vezi Vergilius, *Georgicele* 1.2, 2.221), şi se pare că a fost o expresie comună în latină să "căsătoreşti" (*maritare*) viţa de vie cu un copac. Două cîntece de nuntă ale lui Catullus reprezintă cea dintîi sursă pentru această imagine în poezie. Adresîndu-se proaspetei mirese, el scrie: "aşa cum mlădioasa viţă / Înfăşoară copacii sădiţi alături de ea, / El va fi înfăşurat în / Îmbrăţişarea ta" (61.102-05). În cel de-al doilea cîntec, corul de tineri le cîntă fecioarelor: "Aşa cum viţa nenuntită (*vidua ... vitis*) care creşte pe pămîntul gol / Nu se poate ridica singură, nu face niciodată struguri copţi, ... // Dar dacă se întîmplă să se însoţească cu un bărbat ulm (*ulmo ... marito*)" va fi îngrijită şi rodnică, aşa trebuie ca o fecioară să-şi găsească un soţ (62.49-58). (Ben Jonson a inclus o traducere a acestui pasaj în feeria lui *Hymenaei* 749-64.)

Horaţiu (de exemplu, 2.15.4), Iuvenal, Ovidiu şi alţi poeţi latini au folosit aceeaşi metaforă, şi ea a devenit un loc comun în poezia europeană după Renaştere. Adriana lui Shakespeare îi spune bărbatului despre care crede că e soţul ei: "Ulm falnic, vrej de iederă ţi-oi fi" (*Comedia erorilor* 2.2.174, traducere de Ion Frunzetti şi Dan Duţescu). Shakespeare schimbă o dată viţa de vie în iederă, acolo unde Titania, legănîndu-l pe Jurubiţă în braţele ei, spune: "tot astfel / Cum iedera-mpresoară trunchiul aspru / Al ulmului!" (*Visul unei nopţi de vară* 4.1.142-43, traducere de Dan Grigorescu). Garcilaso

are o varintă deziluzionată, în care un îndrăgostit refuzat se plînge că iedera lui se agaţă de alt zid, iar viţa lui de vie de alt ulm ("Egloga primera" 136-37); aşa face şi Góngora: "Acea minunată viţă / Pe care o vezi îmbrăţişînd ulmul / îşi amestecă discret frunzele / cu laurul din vecinătate" ("Guarda corderos" 17-20). Milton îi are pe Adam şi pe Eva, înainte de Căderea din Paradis, îndeplinindu-şi muncile agricole: "Ori viţa, pururi vrîndu-şi ulmul mire, / Cu el nuntită,-nlănţuia în juru-i, / Prelungi, de nuntă coaptele ei braţe, / Drept zestre aducînd ciorchinii ei, / Luaţi de suflet, spre-a-i împodobi frunzarul sterp..." (*Paradisul pierdut* 5.216-20, traducere de Aurel Covaci). Odată cu Tennyson, găsim imaginea: "noi doi / Am fost prieteni totdeauna, cîtuşi de puţin mai apropiaţi, ulm şi viţă" (*Prinţesa* 2.315-16).

Vezi **Iederă, Stejar.**

Umbrar *vezi* **Grădină**

Umoare Grecii şi alţi antici considerau că viaţa depinde de fluidele din corp; tinereţea e umedă, bătrîneţea e uscată, moartea e desecare. Homer vorbeşte de un lichid numit aion, care este, uneori, imposibil de distins de lacrimi (de exemplu, *Odiseea* 5.152), şi, mai adesea, e ceva de genul "sevei vitale" sau "fluidului vieţii"; ulterior, el a dobîndit înţelesuri mai abstracte: "viaţă", "vîrstă", "eternitate" (englezescul "eon" e un derivat).

Sîngele, sudoarea, sperma şi laptele erau, toate, considerate ca influenţînd puternic viaţa omenească, iar viaţa putea fi intensificată prin ungerea cu ulei, prin fricţionarea cu grăsimea unui animal, prin băutul de vin şi prin îmbăierea în sînge. Urina şi alte secreţii, cum ar fi bila sau flegma, au devenit indicatorii sănătăţii umane.

Hippocrat, în *Natura omului* 4, descrie patru *chumoi* sau fluide — sîngele, flegma, bila galbenă şi bila neagră — al căror echilibru sau proporţie determină sănătatea omenească ori boala. Suferinţa sau a căror maladia reprezintă excesul sau lipsa unuia dintre ele. Acestea au fost corelate cu cele patru elemente — pămînt, apă, aer şi foc — şi cu cele patru însuşiri — fierbinte, rece, umed, uscat; flegma, de exemplu, este cea mai rece şi mai umedă şi, de aceea, legată de apă.

În latină, termenul pentru *chumos* este *umor* sau *humor*, iar "umoare" este termenul englezesc (sensul lui original ca fluid rămîne într-un alt cuvînt englezesc împrumutat, "umed"). Teoria medicală elaborată de scriitorii latini şi europeni medievali a continuat să guverneze pînă tîrziu, în secolul al nouăsprezecelea, aşa cum ne poate aduce aminte moartea lui Byron prin sîngerare

medicală.

Mulți termeni încă în uz în engleză sau doar recent scoși din circulație se bazează pe această teorie. "Temperamentul" este un amestec special de umori; "firea" poate însemna "temperament", dar, mai des, "temperament propriu" sau "calm", ca atunci cînd cineva e "scos din fire" sau "își pierde firea". O "indispoziție" reprezintă o boală sau o tulburare: Milton vorbește de "dîrdora durerii" (*Paradisul pierdut* 4.118, traducere de Aurel Covaci). Un sinonim pentru "temperament" este "culoarea feței": Chaucer scrie despre al său Răzeș că "îi dogorea-n obraji prisos de sînge" (*Povestirile din Canterbury*, Prologul 333, traducere de Dan Duțescu); ulterior, s-a considerat că culoarea pielii reflecta starea interioară.

"Sanguin" se află astăzi încă în uz pentru a semnifica "voios" sau "plin de speranță", uneori "curajos"; un temperament sanguin e dominat de sînge (în latinește, *sanguis*), care e fierbinte și umed, și marcat de un aspect rumen; e asociat cu aerul. În afară de Răzeș, Mercuțio și Beatrice ai lui Shakespeare sînt sanguini (*Vezi* **Sînge.**)

"Flegmatic" înseamnă încă "greoi" sau "încet", dar și "calm" sau "ponderat"; un caracter flegmatic are prea multă flegmă (în greacă și latină, *phlegma*). Sidney întreabă Răbdarea, cu "Ăst sfat de plumb", "Aș mai găsi-n doctrina ta de gheață, / Și care-i calmul farmec?" (*Astrophel și Stella* 56, traducere de Tudor George). Personajul lui Jane Austen, Mary Bennett, poate fi considerat flegmatic.

"Coleric" înseamnă "irascibil", "nervos", de la "fiere" (în greacă și latină, *cholera*) sau bilă (fierbinte și uscat, deci de foc). Sinonimele sînt "bilios" și "splinic" (de la "splină"). (*Vezi* **Bilă.**)

"Melancolic" înseamnă "posac", "trist" sau "deprimat"; vine dintr-un exces de melancolie sau bilă neagră (rece și uscată, deci de pămînt). "Umoarea neagră" din *Samson Luptătorul* al lui Milton este melancolia. (*Vezi* **Melancolie.**)

Pe la 1590, în Anglia, "umoare" pare să fi fost la modă, o manie de care Shakespeare își bate joc prin personajul său Nym, la care fiecare vers conține acest cuvînt (*Nevestele vesele din Windsor* 1.3). "Umoare" poate însemna "temperament". Să ai "umoare bună" sau "bună dispoziție" înseamnă să fii într-o stare bună, într-un echilibru potrivit. Ben Jonson a scris două comedii, *Orice om cu starea lui bună* și *Orice om cu starea lui proastă*, ale căror titluri ne amintesc că comediile, de la Menandru încoace, s-au îndreptat spre personaje cu un temperament sau o umoare specială: avarul, ursuzul, bătrînul furios, soldatul fanfaron, îndrăgostitul pătimaș, sluga lașă. Criticii literari folosesc uneori "umoare" ca să se refere chiar la aceste personaje. Modelul din cele mai multe comedii este revenirea

BCU "M. EMINESCU" IAȘI LITERE

personajului "umoral" la propria umoare sau alungarea proastei dispoziții; de aceea "umorul" reprezintă replica comică a tragicei *hamartia*, "viciu" sau (mai potrivit) "greșeală".

V

Val *vezi* **Mare**

Vară Vara și iarna erau cîndva, probabil, singurele anotimpuri denumite distinct, și amîndouă au fost multă vreme folosite pentru a indica un an, mai ales atunci cînd erau numărate mai multe veri sau mai multe ierni. Dido îi cere lui Aeneas să-și spună povestea, pentru că "șapte sînt anii umblării / Voastre, pierduți și răzleți prin țări și mările toate!" (*Eneida* 1.755-56, traducere de George Coșbuc). Aegeon al lui Shakespeare "cinci veri" a cheltuit "cutreierînd / Coclaurii greceşti" (*Comedia erorilor* 1.1.132, traducere de Ion Frunzetti și Dan Duțescu). Wordsworth începe "Tintern Abbey" numărînd anii: "Cinci ani au trecut; cinci veri, de lungimea / A cinci ierni lungi". Cu alte ocazii, Wordsworth își amintește "de două ori cinci veri" (*Preludiul* din 1805 1.560) și "douăzeci și două de veri" (8.349). (Pentru alte exemple, *vezi* **Anotimpuri**.)

Vara e anotimpul cel mai plăcut, cel puțin în zona temperată, nu numai pentru căldura ei, ci și pentru zilele lungi. "La fel de proaspătă ca strălucitoarea zi de vară" (Chaucer, *Povestirea negustătorului* 1896) a devenit un loc comun. Shakespeare o poate evoca, chiar dacă numai ca să-i găsească defecte (poate fi prea cald sau prea mult vînt), în comparație cu iubita lui (*Sonete* 18). Spenser o numește "vesela vară" și o descrie îmbrăcată în verde și asudînd (*Crăiasa zînelor* 7.7.29).

Dacă viața cuiva e imaginată ca un an, vara e maturitatea ei, deplina înflorire a puterilor unui om, "Puterea arzătoare a verii", în formularea lui Thomson ("Iarna" 1030). Wordsworth și-l imaginează pe Coleridge "cu sufletul / Pe care natura îl dă poeților, acum, prin gîndire, / Maturizat, și în vara puterii lui" (*Preludiul* din 1805 10.998-1000). Pentru femei, totuși, vara e deja puțin întîrziată; după cum formulează Byron, "Curcubeu-ar fi aproape de a vieții vară" (*Don Juan* 6.277, traducere de Aurel Covaci).

Vezi **Toamnă, Anotimpuri, Primăvară, Iarnă.**

Vasilisc Vasiliscul este o reptilă mitică, a cărei privire este mortală. E descris de Pliniu ca fiind originar din Cirenaica (Libia), lung cam de treizeci de centimetri şi împodobit cu un semn luminos, asemănător unei diademe, pe cap – de unde numele de *basiliscus*, de la grecescul *basiliskos*, "regişor". Pune pe fugă toţi şerpii cu şuieratul lui; atingerea sau respiraţia lui e fatală tuturor creaturilor, cu excepţia nevăstuicii, care-l ucide cu mirosul ei greu (8.78). În catalogul şerpilor pe care-l face, Lucanus descrie "vasiliscul care revarsă în afară şuierături îngrozind toate / animalele, care vatămă înaintea otrăvii lui şi izgonesc toate fiinţele / din calea lui, şi care e rege peste nisipul pustiu" (9.724-26); mai încolo, el ne spune cum otrava unui vasilisc mort s-a răspîndit pe lancea unui soldat şi i-a pătruns în mînă, care a trebuit să fie retezată (9.828-33).

Septuaginta (Vechiul Testament grecesc) a folosit termenul de *basiliskos* pentru mai mulţi şerpi din ebraică, inclusiv binecunoscutul pasaj mesianic din Isaia 11, unde "lupul va locui laolaltă cu mielul" etc., iar "Pruncul de ţiţă se va juca lîngă culcuşul viperei şi în vizuina şarpelui otrăvitor (*basiliskos*) copilul abia înţărcat îşi va întinde mîna" (11.8). Ieronim a tradus *basiliskos* aici şi în majoritatea altor pasaje din Vulgata ca *regulus*, "regişor", dar Wyclif şi cei care l-au urmat l-au tradus în engleză prin "vasilisc". Amalgamul diferitelor reptile şi păsări fabuloase face istoria vasiliscului extrem de complexă. Cuvîntul pare să derive din latinescul **calcatrix*, de la *calcare*, "mers"sau "urmă", traducînd numele altei şopîrle greceşti, *ichneumon*, care înseamnă "urmăritor" sau "vînător". Versiunea franceză a "vasiliscului" era *basilicoc*, formă folosită şi de Chaucer – "vasiliscul loveşte oamenii cu veninul privirii lui" (*Povestirea popii* 853) –, şi aşa s-a răspîndit ideea că reptila era generată dintr-un ou ouat de un cocoş, dar clocit de o broască rîioasă sau de un şarpe.

Spenser foloseşte ambele nume pentru a ajunge în acelaşi punct. Un om îngrozitor pe un dromader "îşi ucide duşmanii în secret: / Asemeni vasiliscului, din sămînţă şerpească, / Din ochii puternici venin apropiat se transmite / În inima privitorilor, şi ucide departe" (*Crăiasa zînelor* 4.8.39); în timp ce într-un sonet Spenser îşi roagă iubita să-şi întoarcă în altă parte cruzii ochi "şi să ucidă cu privirile, cum face vasiliscul" (*Amoretti* 49). Shakespeare le foloseşte de asemenea pe amîndouă. Polixen întreabă, "N-am ochi de bazilisc, nu crede asta. / Mă uit la mii de inşi: le merge bine / Sub ochii mei, ce n-au ucis pe nimeni" (*Poveste de iarnă* 1.2.388-90, traducere de Ion Vinea; vezi şi *Cymbeline* 3.4.107); Julieta se teme, în legătură cu posibila veste a morţii lui Romeo, spunînd: "şi-ai să-mi împlinţi mai mult venin / Ca baziliscu-al cărui ochi omoară." (*Romeo şi Julieta*

3.2.46-47, traducere de Virgil Teodorescu; vezi și A *douăsprezecea noapte* 3.4.196-98).

Pasajul din Isaia spune: "Pruncul de țiță se va juca lîngă culcușul viperei și în vizuina șarpelui otrăvitor (*basiliskos*) copilul abia înțărcat își va întinde mîna". În parafraza sa la acest pasaj, Pope revine la vasilisc: "Copilul zîmbitor în mînă va lua / Crestatul vasilisc și împestrițatul șarpe: / Încîntat, verdea strălucire a solzilor o va cerceta, / Și cu limba lor despicată se va juca cu nevinovăție" (*Mesiah* 81-84). Și Shelley se inspiră din Isaia în descrierea viitorului, care include "un copilaș în fața ușii maicii sale / Împărțindu-și masa de dimineață / Cu verdele și auriul vasilisc / Care vine să-i lingă picioarele" (*Zîna Mab* 8.84-87, traducere de Petre Solomon).

Thomas Browne, în *Pseudodoxia Epidemica*, are un capitol despre vasilisc (3.7), în care respinge faptul că este rezultatul unui ou de cocoș și al incubației unei reptile, dar crede în existența lui și în majoritatea celorlalte atribute ale sale. El îl și distinge de bazilisc, care are picioare și aripi, și o creastă ca de cocoș.

Un sens secundar al cuvîntului "vasilisc", ca nume al unui tun mare, apare în secolul al șaisprezecelea. Marlowe îi evocă mugetul în *Tamburlaine* I 4.1.2, în timp ce Shakespeare face un joc de cuvinte între cele două sensuri, atunci cînd o face pe Regina Isabela să-i spună cuceritorului rege Henric V că e bucuroasă "văzîndu-ți ochii / Da, ochii tăi, cei ce purtau mai ieri / Cînd întîlneau francezii, cumplitul fulger / Al vasiliscului ucigător" (*Henric al V-lea* 5.2.14-17, traducere de Ion Vinea).

Văl În lumea antică, vălurile erau purtate de mirese (de exemplu, Facerea 24.65), uneori de prostituate (Facerea 38.14-19) și de femeile în doliu (*Iliada* 24.93). Din vremurile medievale, majoritatea ordinelor de călugărițe au purtat văluri; "a-și pune vălul" înseamnă să devină călugăriță.

Cel mai important văl biblic este perdeaua chivotului legii și, ulterior, a Templului, care separa sanctuarul interior sau Sfînta Sfintelor de încăperea din exterior. În "Locașul sfînt de după perdea" nu trebuia să intre decît în Ziua anuală a Împăcării marele preot (Leviticul 16). Cînd a murit Iisus, "iată, catapeteasma templului s-a sfîșiat în două de sus pînă jos" (Matei 27.51), un eveniment pe care Epistola către Evrei îl interpretează ca devenirea lui Iisus noul mare preot (6.19-20) care ne îngăduie tuturor să intrăm în locul sfînt "Pe calea cea nouă și vie pe care pentru noi a înnoit-o, prin catapeteasmă, adică prin trupul Său" (10.20).

Această întrebuințare alegorică a vălului ne conduce la vălul ca simbol al alegoriei înseși. Cînd Moise coboară de pe muntele Sinai cu tablele legii, fața lui strălucea de slava Domnului, înspăimîntîndu-i pe fiii lui Israel, așa că "și-a acoperit fața cu un văl" atunci cînd vorbea cu ei (Ieșirea 34.33). Sfîntul Apostol Pavel interpretează vălul ca pe un limbaj voalat, ascunzînd caracterul vremelnic al legii lui, în contrast cu limbajul clar al creștinilor, și adaugă o alegorie despre citirea alegorică: fiii lui Israel sînt orbiți, "căci pînă în ziua de azi, la citirea Vechiului Testament, rămîne același văl, neridicîndu-se, căci el se desființează prin Hristos", "Iar cînd se vor întoarce către Domnul, vălul se va ridica", și noi vom privi slava Domnului "cu fața descoperită" (II Corinteni 3.12-18). Spenser invocă acest pasaj în a sa alegorică *Crăiasă a zînelor*: o roagă pe regină să "fiu iertat, de-aceea, că-nfășor / Cu văl acoperit și că-nvelesc în umbre lumina / Ca ochii slabi să poată să-ți privească / Gloria" (2 Prolog 5; vezi și Sonetul-dedicație 3).

Apocalipsă înseamnă, literalmente, "dezvăluire" sau "ridicarea vălului" (nu există nimic în cuvîntul *apocalypsis* care implică sfîrșitul lumii). Scriitorii angajați în revelarea adevărului recurg adesea la imagistica vălului. Scrierile lui Blake sînt pline de văluri, simbolizînd nu numai lipsa noastră de viziune, dar și întreaga lume căzută; el are un personaj feminin numit Vala (cu un văl), care, printre altele, simbolizează natura. Vălul e imaginea favorită a lui Shelley: el are "vălul vieții / Și-al morții" ("Mont Blanc" 54, traducere de Petre Solomon), un "văl de spațiu și de timp" ("Odă libertății" 86) și "Vălul etern al timpului" (*Zîna Mab* 8.12). Toate acestea vor fi sfîșiate atunci cînd vom deține adevărul, în viața aceasta sau în cealaltă, dar uneori avertizează: "Nu ridicați vălul pictat pe care cei care trăiesc / Îl numesc Viață" (Sonet: "Nu ridicați...").

Un alt văl antic cu influență este cel care acoperea statuia lui Isis de la Sais (Egipt). După Plutarh, o inscripție de pe statuie spunea: "Eu sînt totul, trecut, prezent, viitor, iar veșmîntul meu nu l-a dezvelit nici un muritor" (De Iside et Osiride 354c). Poemul lui Schiller "Imaginea învăluită de la Sais" povestește despre un novice prea zelos care dezvelește statuia ca să afle "Adevărul" și care e doborît de întristare, în timp ce povestea neterminată a lui Novalis ne spune că acela care ridică vălul nu se vede decît pe sine (*Novicele din Sais*). Versurile deznădăjduite ale lui Tennyson – "Ce speranță de răspuns sau de-ndreptare? / În spatele vălului, în spatele vălului" (*In memoriam* 56.27-28) – pot deriva din legenda lui Isis, ca și din vălurile cosmice ale lui Shelley. Tennyson scrie,

în altă parte, "Pentru că alunecarea Ziditorului e întunecată, o Isis ascunsă de văl" (*Maud* 1.144).

Verde Cuvîntul grecesc tradus ca "verde" sau "galben-verzui", *chloros* (de unde englezescul "clorofilă"), are o gamă de semnificaţii mai largă decît culoarea, aşa cum "verde" la noi poate însemna "necopt" sau "naiv", fără referire la culoare. Deşi e înrudit cu englezescul "galben" şi "auriu", sensul primar al grecescului *chloros* poate să fi fost "cu sevă" sau "plin de sevă" şi, de aici, "vital" sau "viguros". Grecii asociau viaţa şi tinereţea cu umezeala (apă, sînge, suc, sevă, sămînţă şi aşa mai departe), iar vîrsta înaintată şi moartea cu uscăciunea. Homer numeşte lemnul proaspăt tăiat sau neuscat *chloros*, aşa cum noi îl numim verde (de exemplu, *Odiseea* 9.379). Euripide vorbeşte de "florile verzi" (*Ifigenia în Aulida* 1297), iar la alţi poeţi greci găsim rouă, lacrimi, miere, vin, toate determinate de *chloros*.

Cuvîntul latinesc pentru "verde", *viridis* (de unde englezescul "verde"), poate însemna şi "plin de tinereţe" sau "viguros", ca şi "naiv", dar nu pare să fi avut gama largă a lui *chloros*. Pe de altă parte, înrudirea probabilă cu alte cuvinte latineşti sugerează un sens mai vechi, ca "plin de sevă" sau "zemos": *vir*, "bărbat" sau "mascul" (de unde englezescul "viril" şi "virtute"), ca sursă de sămînţă; *ver*, "primăvară" (de unde englezescul "primăvăratic"), ca anotimp al sevei vieţii umede; *virga*, "ramură verde", de unde *virgo*, "virgină". Vergilius vorbeşte de "verdea tinereţe" (*viridique iuventa*) în *Eneida* 5.295, iar Catullus se îngrijorează pentru o "fată în cea mai verde floare" (*viridissimo ... flore puella*), care ar putea-o lua razna (17.14).

Cuvîntul englezesc "verde" însuşi e legat de "creştere" şi "iarbă".

Prima asociaţie de idei privind culoarea verde, bineînţeles, o reprezintă iarba şi frunzişul naturii, mai ales primăvara şi vara. În aprilie, spune Chaucer, livada e îmbrăcată "În verde proaspăt" (*Troilus şi Cresida* 1.157). Thomson strigă: "vesel *Verde*! / Tu, zîmbitor veşmînt al naturii" (*Primăvara* 83-84). Grădinile sînt verzi, ca în memorabilele relatări ale lui Marvell în "Gînduri într-o grădină": "Nici alb, nici roş nu s-au văzut / Ca acest verde de plăcut"; retras în grădină, mintea meditativă a poetului reduce totul "În verde gînd la umbră verde" (17-18, 48, traducere de Tudor Dorin). (Şi Vergilius are o "umbră verde" în *Egloge* 9.20.) "Acesta e verdele vînt de mai / Ce se trezeşte dintr-o dată", după Clare ("Vînt de primăvară"). Celebrele versuri de început ale lui Dylan Thomas, "Forţa ce prin lujerul crud împinge floarea, / Împinge şi vîrsta mea crudă" (traducere de Maria Banuş), pornesc o declarare a unei înrudiri mai violente cu natura. Miezul verii, după Wallace Stevens,

"este turnul natural al întregii lumi, / Punctul de observaţie, verdele apogeu al verdelui" ("Crezările verii"); în cîteva poeme, Stevens ţine partea verdelui naturii împotriva albastrului artei sau imaginaţiei. (*Vezi* **Albastru.**) Importanţa verdelui în poemul medieval *Sir Gawain şi Cavalerul Verde* poate deriva dintr-o credinţă populară într-un "om verde", reprezentînd ciclul anotimpurilor.

Spenser spune că "verdele e potrivit pentru fecioare" (*Calendarul păstorului* "August" 68), ca semn al tinereţii şi imaturităţii lor. De aici e numai un pas pînă la sensul lui "verde" ca "naiv", "credul" sau "prost", aşa cum am găsit în pasajul de mai sus din Catullus. Polonius al lui Shakespeare îi spune fiicei lui, Ofelia, "Ha! Iubeşti ca o fetiţă" (*Hamlet* 1.3.101, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Leviţchi); Cleopatra îşi aminteşte de "atunci / Cînd eram tînără şi fără minte" (*Antoniu şi Cleopatra* 1.5.73-74, traducere de Leon D. Leviţchi); Iago uneşte "minţile proaste şi naive" (*Othello* 2.1.244). Shelley scrie despre o boală care a pătruns "În miezul crudei mele inimi" (*Epipsychidion* 263).

O boală numită "maladia verde" (chlorosis) afecta, în secolul al şaisprezecelea, tinerii, de obicei fete, la pubertate; i se atribuiau dorinţe nesănătoase, şi, de aici, frustrarea. Pare să fi fost un fel de anemie, iar paloarea verde era, probabil, în bună parte datorată absenţei unei culori roşiatice sănătoase. Cînd Julieta rezistă planului tatălui ei de a o mărita cu Paris, el strigă: "Să piei din faţa mea, copil netrebnic! / Neruşinato! Spurcăciune! Pieri!" (*Romeo şi Julieta* 3.5.156, traducere de Virgil Teodorescu), şi strigă mai adevărat decît ştie. Falstaff crede că absenţa băutului de vin tare produce "gălbeneală" (*Henric al IV-lea, Partea a II-a*, 4.3.93, traducere de Leon D. Leviţchi). Viola îi spune Ducelui că Olivia "Şi-a tăinuit iubirea ...; Iar chipul ei cel palid şi pierit, / În gînduri negre cufundat, făcu / Din ea imaginea surîzătoare / A-ndureratei resemnări" (*A douăsprezecea noapte* 2.4.111-16, traducere de Mihnea Gheorghiu). Poate că de aceea spune Armado "Verdele, într-adevăr, e culoarea îndrăgostiţilor" (*Zadarnicele chinuri ale dragostei* 1.2.86, traducere de Ion Frunzetti şi Dan Grigorescu).

În consonanţă cu acest sens este legătura verdelui cu invidia şi gelozia. Romeo se gîndeşte la lună ca la o palidă fecioară, "Bolnavă, rea şi galbenă de ciudă" în faţa soarelui Julietei (*Romeo şi Julieta* 2.2.4-8, traducere de Virgil Teodorescu). Porţia vorbeşte de "gelozia cu ochi verzui" (*Negustătorul din Veneţia* 3.2.110, traducere de Petre Solomon), în timp ce Iago aduce vorba despre ea, avertizîndu-l pe Othello: "Fereşte-te de gelozie, doamne! / E monstrul cu ochi verzi ce-şi plăsmuieşte / El singur hrana lui" (*Othello* 3.3.165-67, traducere de Ion Vinea). Doica lui Blake din *Cîntecele experienţei*

("Cîntecul doicii") ascultă copii aflaţi la joacă şi "Zilele tinereţii mi se ivesc proaspete în minte, / Faţa mi se face verde şi pală". Invidia şi gelozia, potrivit teoriei umorilor, reprezintă o funcţie a bilei galbene sau fierii, în greceşte *chole* (înrudită cu *chloros*), dar originea acestei folosiri a lui "verde" poate fi întrebuinţarea de către Homer a lui *chloros* ca frecvent epitet al lui *deos*, "teamă", – "galbeni de teamă" (*Iliada* 7.479). Ca şi în cazul maladiei verzi, verdele părea culoarea potrivită pentru un bărbat, atunci cînd sîngele i se scurgea de pe faţă.

Pentru că e culoarea tinerei vegetaţii şi a primăverii, verdele este, uneori, şi culoarea speranţei, mai ales a speranţei creştine de mîntuire (deşi mai des speranţa e albastră). Verdele se găseşte în *Purgatoriul* lui Dante, tărîmul speranţei (ca opus al iadului, unde speranţa e abandonată, şi al raiului, unde speranţa nu e necesară). Chiar în această viaţă, spune Dante, nimeni nu e atît de pierdut încît dragostea eternă să nu se poată întoarce, "cît timp nădejdea creşte-n suflet verde" (3.135, traducere de Eta Boeriu). Doi îngeri apar îmbrăcaţi în haine "Ca muguri verzi de tinere vlăstare", şi cu aripi verzi ca să păzească valea stăpînitorilor (8.28-29), iar cînd apare Beatrice în vîrful muntelui, ea poartă o pelerină verde (30.32). Sor Juana de la Cruz alungă speranţa lumească întrucît este iluzorie, dar aceasta e, la rîndul său, verde, iar cei care se găsesc în ghearele ei privesc prin "ochelari verzi" ("A la esperanza").

Verdele este adesea culoarea mării. Macbeth al lui Shakespeare e disperat că marea n-are să spele sîngele lui Duncan, ci că, mai degrabă, sîngele "Va-mpurpura talazu-i fără număr / Din verde-n roşu numai prefăcîndu-l" (2.2.62, traducere de Ion Vinea). Antoniu se laudă că a "ridicat din nave / Oraşe pe grumazul lui Neptun" (*Antoniu şi Cleopatra* 4.12.58, traducere de Leon D. Levinţchi). Neptun are "ochi verzi" în poemul de început al lui Milton, *Exerciţiu de eliberare* (43); în *Paradisul pierdut*, peştii "Alunecînd sub valurile verzi" (7.402).

Poate pentru că este culoarea vegetaţiei, care se schimbă odată cu anotimpurile, verdele este uneori culoarea inconstanţei, aşa cum găsim în "Împotriva femeilor schimbătoare" a lui Chaucer şi în *Povestirea cavalerului* (646-47), în amîndouă locurile contrastînd cu albastrul credinţei. Desfrîul lui Spenser poartă "o mantie verde" (*Crăiasa zînelor* 1.4.25).

Viespe În literatură, viespile sînt, în principal, ceea ce (*Comedia erorilor* 4.2.4, traducere de Ion Frunzetti şi Dan Duţescu) sînt şi în viaţă, insecte neplăcute care înţeapă, care roiesc şi atacă asemeni albinelor, dar

care, spre deosebire de albine, nu produc nimic folositor.

"Purceser-atunci mirmidonii", spune Homer, "Cum roiul de viespi de pe cale, / Cînd şturlubatici copii, după cum li-i năravul şi firea, / Le necăjesc şi le-ntartă-n viesparul din latura căii" (*Iliada* 16.249, 251-253, traducere de George Murnu). Comportamentul de viespe al juraţilor atenieni care alcătuiesc corul Viespilor lui Aristofan se arată în pedepsirea furioasă a celor care i-au mîniat; un personaj remarcă: "Ce ace au!" (420).

Un personaj din *Egloga a treia* a lui Sidney îşi compară soţia cu o viespe. Ar prefera una dacă n-ar fi avut ac; "Viespea pare veselă, dar e ceva care te necăjeşte" (67.21). "Plăcerea" şi "Neplăcerea" lui Spenser sînt simbolizate de o "Viespe mînioasă" şi de o "Albină încărcată de miere" (*Crăiasa zînelor* 3.12.18). Într-un contrast similar, Ida lui Tennyson îi alungă pe invadatorii barbari ca pe "viespile din bunul nostru stup" (*Prinţesa* 4.514).

Vezi **Albină**

Vierme De la Biblie încoace, viermele este cea mai de jos dintre creaturi, cît se poate de depărtată de Dumnezeu. Comparat cu Dumnezeu, totuşi, şi omul e un vierme. Dacă nici măcar stelele nu sînt de tot curate în ochii lui Dumnezeu, îi spune Bildad lui Iov, "Cu atît mai puţin omul, care nu este decît putrezciune, cu atît mai puţin născutul din om, care nu este decît un vierme!" (25.6). Psalmul care începe cu fraza "Dumnezeul meu, dumnezeul meu, ia aminte la mine, pentru ce m-ai părăsit?", pe care Hristos o repetă pe cruce, continuă prin: "Iar eu sînt vierme şi nu om" (21.6). "Vierme" a fost, multă vreme, un termen de insultă printre oameni, bineînţeles; Pistol al lui Shakespeare îi spune lui Falstaff: "Vierme nenorocit, n-ai fost luat în seamă nici cînd te-ai născut" (*Nevestele vesele din Windsor* 5.5.83). Coleridge numeşte omul "zadarnică soră a viermelui" care ar trebui să spună "Ignoră-te pe tine şi năzuieşte să-ţi cunoşti Dumnezeul!" ("Autocunoaştere"). Duhul Pămîntului, pe care Faust al lui Goethe îl invocă, îl întreabă: "Eşti tu ... / Un vierme jalnic rătăcind în noapte?" (496-98). Un spirit similar îi spune lui Manfred al lui Byron: "Pe tine, vierme, te ascult / Şi ... ţie m-am supus" (1.125, traducere de Virgil Teodorescu). Într-o stare ca aceea a lui Coleridge, un personaj al lui Tennyson îl numeşte pe Dumnezeu: "Presupunerea unui vierme-n ţărînă şi umbra dorinţei acestuia — / A unui vierme în timp ce se chirceşte într-o lume a celor slabi călcaţi de cei puternici, / A unui vierme muribund într-o lume numai masacre, crime şi rău" ("Disperare" 30-32).

Cu toate acestea, Dumnezeu are grijă de viermi, chiar de viermii

adevărați. Thel al lui Blake își exprimă mirarea în fața acestei descoperiri: "Că domnul ar iubi un vierme-o știu și-ar pedepsi piciorul rău / Care bucuros a stîlcit forma lui neajutorată: dar că l-a hrănit / Cu lapte și ulei, N-am știut niciodată" (*Cartea lui Thel* 5.9-11). La urma urmei, spune Blake în altă parte, Dumnezeu "a devenit un vierme care-i poate hrăni pe cei slabi" (Anno Lavater), iar omul poate deveni, la rîndul lui, unul, în funcție de puterea minții sale: "Organele Omenești să fie păstrate în perfectă Integritate / După voință micșorîndu-se în viermi sau mărindu-se în zei" (*Ierusalim* 55.36-37). Într-un spirit asemănător, Shelley scrie: "Știu / Că dragostea face toate lucrurile egale: am auzit / De propria-mi inimă acest vesel adevăr adeverit: Sufletul viermelui de dincolo de mormînt / În dragoste și venerație se amestecă cu Dumnezeu" (*Epipsychidion* 125-29). Întebîndu-se dacă Dumnezeu are ceva de-a face cu lumea, Tennyson încearcă să creadă că "ceva bun / Va fi țelul final al răului" și "Că nici un vierme nu e spintecat în zadar" (*In memoriam* 54.1-2, 9).

Așa umil cum pare, viermele poate resimți o insultă și poate răspunde la ea: cum spune proverbul, "viermele ți-o-ntoarce". Greene, în *A Groatsworth of Wit*, are "Calcă pe-un vierme: Îți va răspunde" (sec. 12); Shakespeare: "Plăpîndă chiar, reptila se întoarce" (*Henric al VI-lea, Partea a III-a* 2.2.17, traducere de Barbu Solacolu). Nebunul din *Julian și Maddalo* a lui Shelley susține: "Chiar și instinctualul vierme pe care călcăm / Răspunde, deși nu rănește" (412-13).

Dacă muritorii sînt asemeni viermilor în piericiunea lor, viermii sînt simbolul mortalității înseși. Singura menționare de către Homer a unui vierme de pămînt (în greacă, *skolex*) apare într-o comparație pentru un războinic căzut, lungit la pămînt (*Iliada* 13.654). În principal, totuși, viermii devorează morții. Rosalinda lui Shakespeare repetă clișeul: "Oamenii au murit din cînd în cînd și au ajuns hrană pentru viermi", deși adaugă, "dar nu din pricina dragostei" (*Cum vă place* 4.1.106-08, traducere de Virgil Teodorescu). Mergem într-un mormînt "plin de viermi" (Shelley, *Laon și Cythna* 3751), unde dăm peste "viermi ca de sicriu" (Keats, *Ajunul Sfintei Agnes* 374, traducere de Aurel Covaci). Blake exploatează cel mai mult această soartă inevitabilă. Thel se plînge că nu va fi trăit decît "să fiu la moarte hrană viermilor", dar una din alinătoarele ei îi răspunde: "Atunci, dacă ești hrana viermilor ... / Cît de folositoare ești, cît de mare e binecuvîntarea ta; tot ce trăiește / Nu trăiește singur, nu pentru sine" (3.23-27). Un mod mai frecvent de a face față este prin umorul spînzurătorii. Hamlet îi spune regelui că Polonius este la cină, "Undeva unde nu mănîncă, ci este mîncat. Chiar în clipa asta

ține sfat și dietă cu niște viermi politici. Cînd e vorba de dietă, viermele e adevăratul împărat: Noi îngrășăm toate celelalte viețuitoare ca să ne îngrășăm, și ne îngrășăm pe noi ca să-i îngrășăm pe viermi" (4.3.19-23, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi). Acesta este, într-un fel, punctul de vedere al lui Blake, deși accentuează faptul că viermele ocupă locul cel mai important în lanțul nutriției. Așa că la cimitir Hamlet spune că un curtean mort "acum e în stăpînirea domnului vierme" (5.1.87). Sardanapalus al lui Byron respinge ideea că unii oameni sînt zei: "viermii sînt zei; / Măcar benchetuiau pe seama zeilor voștri / Și au murit de inaniție" (1.2.269-71). Cum moartea e marele nivelator (*vezi* **Moarte**), viermii sînt revoluționarii; Byron spune că orice monarh e numit Înălțimea voastră "Cît viermii – iacobini lihniți – întregi / Îi lasă, ei care au ros destule / Regești cadavre" (*Don Juan* 6.99-101, traducere de Aurel Covaci). Stevens își imaginează "Viermii la Poarta Raiului", care cîntă: "Ieșiți din mormînt, îl aducem pe Badroulbadour / În pîntecele noastre", bucată cu bucată.

Uneori "vierme" e folosit pentru "omidă". Jonson poate exploata două sensuri ale "viermelui" în a sa "Epigramă 15: Viermelui de curte": "Toți oamenii sînt viermi: dar el nu-i om. În mătase / A fost adus îmbrăcat la curte prima dată și alb ca laptele; / Unde, după aceea, a crescut fluture; / Care era omidă. Pînă va muri" (*Vezi* **Fluture, Omidă.**)

"Vierme" poate însemna și "viermele trandafirului", viermele care ucide trandafirul (Milton, *Lycidas* 45). "Trandafirul bolnav" al lui Blake e nimicit de "Viermele invizibil, / Care zboară noaptea /În furtuna mugitoare".

În *Beowulf*, balaurul (886, 891 etc.) este "vierme" (*wyrm*, în vechea engleză): "viermele repede / colace-colace se-nchise în sine: neclintit aștepta celălalt. / Deodată dihania se descolăcește, spre dînsu-aruncîndu-se, / pale de flăcări proșcînd" (2287-90, traducere de Dan Duțescu și Leon Levițchi). În traducerile biblice, a fost folosit pentru șarpe sau Satan, și a supraviețuit pînă în poezia modernă. Adam se tînguiește: "În ceasul rău ți-ai fost plecat urechea / La glasul tîrîtoarei cei perfide" (Milton, *Paradisul pierdut* 9.1067-68, traducere de Aurel Covaci). Pope se referă la "Străvechiul Vierme, Diavolul" ("Lui Moore" 12). Ceva din acest sens persistă în "viermele invizibil" al lui Blake, care distruge trandafirul feciorelnic.

Cartea lui Isaia se încheie cu prevestirea lui Dumnezeu a cumplitului sfîrșit al "celor care s-au răzvrătit împotriva Mea, că viermele lor nu va muri și focul lor nu se va stinge" (66.24). Hristos repetă fraza de trei ori în descrierea iadului (Marcu 9.44-48). Mesia al lui Milton promite să-i zvîrle pe îngerii din Ceruri, "Pradă

lanţurilor beznei / Şi viermilor ce niciodată nu mor" (6.739).

Un alt vierme important este viermele conştiinţei. Nimeni nu ştie, scrie Chaucer, cum "Şi nici în cuget viermele cum creşte, / Cînd crezi că l-ai ascuns" (*Povestirea doftorului* 280-81, traducere de Dan Duţescu). Regina Margaret a lui Shakespeare strigă la Richard: "Căinţa crească-şi viermii cît un drug" (*Richard al III-lea* 1.3.221, traducere de Ion Barbu). Mai vesel, Benedick anunţă: "lucrul cel mai înţelept pentru un înţelept – afară dacă Domnul Vierme, vreau să spun conştiinţa lui, nu se zburleşte – este să fie trîmbiţa propriilor sale virtuţi" (*Mult zgomot pentru nimic* 5.2.83-86, traducere de Leon D. Levitchi). Unii scriitori îmbină acest vierme cu viermele care nu moare din Biblie; aşa face Byron: "Viermele care nu va dormi – şi nu moare niciodată" chinuie mintea cu remuşcări (*Abydos* 2.646). Într-adevăr, cuvîntul nostru "remuşcare" vine de la latinescul *remordere*, de la *mordere*, "a muşca"; spunem că această conştiinţă a noastră roade din viaţa sau din pacea minţii noastre. E o imagine frecventă la Baudelaire: "Nu vom putea ucide bătrîna Remuşcare? / Lăsînd să ne mănînce-amarul, / Cum viermii din cadavru se-mbuibă-n desfătare" ("L'Irréparable", traducere de Al Hodoş); vezi "Remords posthumes" şi "Spleen (II)". (*Vezi* **Şarpe.**)

Înrudit cu viermele din minte e viermele din creier, dar sensul lui e mai apropait de o albină în scufie. În accepţia britanică din secolul al şaptesprezecelea pînă în secolul al optsprezecelea, un vierme însemna o dorinţă nebunească sau perversă sau o "nebunie". "Nu eşti nebun, prietene? ... N-ai viermi în creieri?" (Fletcher, *Femeile mulţumite* 3.4). Pope, printr-un joc de cuvinte implicit cu *grub* (în engleză, "vierme", dar şi "conţopist") din Grub Street, unde trăiau salahori literari, notează cum: "Viermi făcuţi pe jumătate din rime se întîlnesc / Şi-nvaţă să se tîrască pe picioarele poetice" (*Dunciada* 1.61-62). Samuel Wesley a ales un titlu autodispreţuitor pentru un volum din opera lui: *Viermi sau Poeme pe cîteva teme*.

Vin Vinul este "veselitor", după Homer (*Iliada* 3.246, traducere de George Murnu), iar Pildele ne spun: "Daţi ... vin celui cu amărăciune în suflet" (31.6). "Acum alungă-şi grijile cu vin", sfătuieşte Horaţiu (*Ode* 1.7.31); "Bacchus risipeşte grijile chinuitoare" (2.11.17). Prea mult vin, bineînţeles, înseamnă un pericol şi un blestem, după cum descoperă Ciclopii în *Odiseea* şi Centaurii la nunta lui Pirithous (Ovidiu, *Metamorfoze* 12.189-535); Horaţiu, deşi băutor de vin, dedică o odă cumpătării (1.18).

El e unul din cele două daruri ale lui Dumnezeu: El dă "pîine multă şi vin" (Facerea 27.28). "Pîine şi vin" reprezintă hrana biblică etalon

(de exemplu, Judecătorii 19.19, Neemia 5.15), fără îndoială, adesea, literal, ca și metonimic. Tiresis îi cuvîntează lui Pentheus despre cele două binecuvîntări ale omenirii, aceea a Demetrei (pîinea) și aceea a lui Dionysos (vinul); ultimul aduce somnul, uitarea și leacul pentru suferință (Euripide, *Bachantele* 274-85).

În aceeași piesă, ni se spune că vinul aduce dragoste: "fără vin nu există Cypris [Afrodita]" (773). Ovidiu face un joc de cuvinte: "Venus în vin [*Venus in vinis*] era foc în foc!" (*Arta de a iubi* 1.244). De multe ori măritata Tîrgoveață din Bath a lui Chaucer se destăinuie: "după ce beam bine mă-ncingea / Un dor de pat" ("Precuvîntare la Povestirea Tîrgoveței din Bath" 464, traducere de Dan Duțescu).

Celebrul proverb *In vino veritas*, "În vin este adevărul", are două sensuri, depinzînd de faptul că îl bea cineva sau privește pe altcineva bînd. Pentru Theognis, "Vinul e o încercare care indică mintea omului; / Chiar un om înțelept, deștept, pînă atunci, / Cînd se îmbată se face de rușine" (500-02). Platon citează proverbul "*vinul (și în lipsa copiilor și chiar în prezența lor) n-ar fi vin adevărat*" (*Banchetul* 217e, traducere de Cezar Papacostea). Teocrit începe un poem sincer citînd proverbul "În cupele noastre e adevărul" (29.1). Panurge al lui Rabelais e făcut să cînte un vechi cîntec grecesc de pahar: "Bacchus ... / Deține toate adevărurile, pentru că adevărul e în vin. / Și în vin nu poate exista nici o dezamăgire sau rău" (5.45). Dickens rezumă: "Adevărul iese din vin" (*Nicholas Nickkeby* cap. 27). Închinînd paharul cu vin, Baratinski spune: "Fecund, nobil, primăvară eternă, / tu ai puterea de a face să se nască / viziuni direct din tărîmurile infernale / sau să trimiți visuri din cer spre pămînt" ("Paharul cu vin" 37-40). Emerson își imaginează un vin superior, un "vin al vinurilor", pe care, bîndu-l, va ști ce spun păsările și trandafirii; "'Îi mulțumesc veselei licori / Pentru tot ce știu'" (Bacchus").

Vinul transcendent al lui Emerson reprezintă culmea îndelungatei asocieri a poeților cu vinul, cel puțin la fel de veche ca lauda pentru vin a lui Horațiu. "Pentru că rodul lui Bacchus e prieten cu înțeleptul Phoebus [Apollo, zeul poeziei], / Iar cînd, odată cu Vinul, mintea începe să asude, stihurile curg la fel de repede pe cît se stîrnește primăvara" (Spenser, *Calendarul păstorului*, "Octombrie" 106-08). Poeții, spune Hölderlin, sînt "ca preoții Zeului viței, / Ce din țară în țară mereu colindau în noaptea cea sfîntă" ("Pîine și vin" sec. 7, traducere de Ștefan Aug. Doinaș).

Vinul poate reprezenta sîngele lui Dionysos/Bacchus, fiind vărsat și în onoarea altor zei. În Facerea, vinul e numit "sînge de strugure" (49.11), iar în simbolismul creștin semnifică sîngele lui Hristos. La Cina cea de Taină, Iisus ia pîine și spune: "Acesta este trupul Meu" și

ia cupa de vin şi spune: "Acesta este Sîngele Meu, al Legii celei noi, care pentru mulţi se varsă spre iertarea păcatelor" (Matei 26.26-28). În sfînta taină a Euharistiei sau Împărtăşaniei, se foloseşte pîine şi vin; uneori, ele însele sînt numite Împărtăşanie. Hölderlin invocă el însuşi un nou testament, în poemul său "Pîine şi vin", cum face şi Silone în romanul său cu acelaşi titlu; amîndoi meditează la rădăcinile simbolurilor creştine.

Vinul într-o cupă este, uneori, simbolul mîniei lui Dumnezeu. Aşa îi spune Domnul lui Ieremia: "Ia din mîna Mea cupa aceasta cu vinul urgiei şi adapă cu el toate popoarele la care te voi trimite" (25.15). (*Vezi* **Cupă.**) Într-una din parabolele lui Isaia, Israel e o vie care rodeşte aguridă [cei nedrepţi], nepotrivită pentru vin, astfel încît Domnul promite s-o pustiască (5.1-7). Ulterior, Isaia profeţeşte un cuceritor din Edom, roşu de vinul din teasc, care anunţă: "Singur am călcat în teasc şi dintre popoare nimeni nu era cu Mine; şi i-am călcat în mînia Mea, i-am strivit în urgia Mea" (63.1-3). Aceste pasaje stau la baza imagisticii recoltei din Apocalipsă, unde îngerul culege struguri (oameni) şi îi aruncă în "teascul cel mare al mîniei lui Dumnezeu. / Şi teascul a fost călcat afară din cetate şi a ieşit sînge din teasc, pînă la zăbalele cailor, pe o întindere de o mie şase sute de stadii" (14.19-20). În timp ce în războiul civil american curgea sîngele, Howe scria: "El zdrobeşte rodul viei, unde strugurii mîniei sînt adunaţi" ("Imn de luptă al Republicii"). "Teascul lui Los" al lui Blake este "Războiul de pe Pămînt", în care "strugurii omeneşti" suferă, dar este şi un război spiritual, condus de "Presa de Tipar / a lui Los" (*Milton* 27.1-30).

Vezi **Pîine.**

Violetă În literatura clasică, "violeta" (în greacă, *ion*, în latină, *viola*) se referea la cîteva feluri de flori, cum ar fi panseaua (*viola tricolor*), aşa că nu întotdeauna e clar dacă trebuie tradusă ca "violetă" sau nu. Cea dintîi apariţie a ei, o unică întrebuinţare la Homer (*Odiseea* 5.72), era pusă sub semnul întrebării, în vremurile antice, ca o eroare de scriere, dar Homer întrebuinţează şi cuvîntul compus *ioeides*, "violet colorată", ca epitet pentru mare, iar acea întrebuinţare sugerează că Homer s-a gîndit la *ion* ca la floarea purpurie pe care o numim violetă, *viola odorata* sau *purpurea*, "dulcea violetă". (Era întrebuinţată, ca şi murex-ul, la făcutul vopselei. *Vezi* **Purpură.**) Violeta noastră, în orice caz, reprezintă referinţa obişnuită şi cea mai distinctă la ambele cuvinte antice.

Floarea avea diferite asociaţii în cultura clasică. Alături de cîteva alte flori, ea aparţinea Persefonei (Proserpina romană): vezi primul *Imn*

homeric *către Demetra* 2.6, *Epiniciana* 3.2 a lui Bacchylides şi Ovidiu, *Metamorfoze* 5.392. Îi aparţinea şi lui Attis, zeul morţii: Ovidiu povesteşte cum ea s-a ivit din sîngele lui în *Fasti* 4.283 şi următoarele şi 5.226. De aceea, ea are puternice asociaţii cu morţii. Din nou în Fasti, Ovidiu recomandă să ne cinstim străbunii morţi prin lucruri simple ca grîu, sare, pîine şi violete nelegate (2.539); Marţial (10.32.1) afirmă că violetele şi trandafirii pot fi aşezaţi în preajma unui portret al mortului; iar Iuvenal (12.90, traducere de Tudor Măinescu şi Alexandru Hodoş) are: "Voi găti cu flori sfioase micii mei penaţi de ceară" (aici, poate, pansele), oferite părinteştilor Lari sau zeilor vetrei. Pe 22 martie, la începutul primăverii, romanii celebrau *dies violaris*, ziua în care violetele erau aşezate pe morminte, probabil ca să marcheze reînnoirea vieţii aici sau pe lumea cealaltă. Apariţia violetei la începutul primăverii, viaţa ei scurtă şi culoarea închisă, asemănătoare cu aceea a sîngelui, o făceau în chip natural potrivită pentru cultul morţilor.

Violeta îi aparţinea şi Afroditei (Venus), alături de trandafir. Homer o descrie purtînd "ghirlănzi de viorele" în cel de-al doilea *Imn către Afrodita* 6.18 (traducere de Ion Acsan), iar Solon repetă epitetul într-una din elegiile lui (19.4). La izvorul Dionysia din Atena, celebranţii purtau ghirlande de violete. De aceea, cele două zeităţi ale dragostei şi extazului binecuvîntau amîndouă violeta, dîndu-i florii asociaţii cu dragostea, care au rămas multă vreme în poezia apuseană. Alături de înflorirea ei la începutul primăverii, baza naturală pentru acest simbolism stă, probabil, în parfumul ei dulce, bogat. Cel puţin trei poeţi greci, Theognis (250), Simonides (frag. 150) şi Bacchylides (*Epiniciana* 5.34), numeau Muzele "încununate cu violete", iar un celebru fragment datorat lui Pindar (Frag. 76) alătura epitetul de cetatea Atenei, poate datorită izvorului Dionysia, unul dintre cele mai importante ritualuri civice (Aristofan îl citează pe Pindar în *Cavalerii* 1323, 1329 şi *Abarnienii* 637).

Asocierea violetei atît cu dragostea, cît şi cu moartea poate explica frapanta ei întrebuinţare în *Hamlet* al lui Shakespeare. Laert o avertizează pe Ofelia să nu aibă încredere în declaraţiile de dragoste ale lui Hamlet, ci să le considere: "Un toporaş în faptul primăverii, / Grăbit, firav, suav şi trecător – / Parfumul şi alintul unei clipe; / Atît" (1.3.7-10, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Leviţchi). (Violeta înfloreşte "întîia" sau timpuriu şi în *Sonete* 99, traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu.) În scena ei de nebunie, Ofelia dăruieşte flori de cîteva feluri şi încheie spunînd (poate regelui): "Aş fi vrut să vă dau nişte toporaşi, dar s-au ofilit toţi cînd a murit tata" (4.5.184-85), legînd, deci, pierderea dragostei ei pentru Hamlet cu moartea tatălui ei de mîinile lui. La înmormîntarea ei, Laert îi spune

preotului: "Îngropaţi-o. / Din carnea ei frumoasă şi curată / Răsară toporaşi!" (5.1.238-40). Acest ultim pasaj imită versurile lui Persius, "Din pulberea cenuşii sacre fac să răsară-albastre flori" (*Satire* 1.39-40, traducere de Tudor Măinescu şi Alexandru Hodoş); amîndouă pasajele stau la baza dorinţei lui Tennyson: "Din cenuşa lui e poate făcută / Violeta ţării de baştină" (*In memoriam* 18.3-4).

Îndoliatul de la înmormîntarea lui Keats din *Adonais* al lui Shelley avea capul "legat cu pansele trecute / Şi violete ofilite, albe şi pestriţe, şi albastre" (289-90), evocînd nu numai decenţa faţă de mort, dar şi caracterul trecător sau scurtimea vieţii lui Keats, ca şi faptul că el a murit la sfîrşitul lui februarie, cînd violetele (în Italia) ar putea începe să înflorească şi că Shelley a scris elegia în aprilie şi mai, cînd violetele se vor fi ofilit. Keats însuşi a scris "Ţin violete-n teci de frunze firul" în a sa *Odă la o privighetoare* 47. "Şi flori se trec" e unul din exemplele lui Shakespeare pentru frumuseţea ruinată de timp (*Sonete* 12, traducere de Ion Frunzetti).

Întrebuinţarea, de către Laert, a epitetului "curată" ne aminteşte o altă asociere a violetei, aceea cu statornicia în dragoste, nu chiar ce-am fi putut aştepta din partea Afroditei şi a lui Dionysos. Poate datorită naturii ei "retrase", preferinţei ei pentru locurile umbrite şi izolate, violeta şi-a cîştigat o reputaţie de modestie şi "perfectă castitate" (vezi Lydgate, *Cartea Troiei* 3.4380). Meredith îmbină parfumul dulce al violetei cu fecioria: "Ea respira suflarea violetei fecioriei" (*Dragoste modernă* 40).

În poezia europeană postclasică, timiditatea, modestia şi umilinţa violetei au ajuns în primul plan al semnificaţiilor ei simbolice. Goethe, gîndindu-se la tinerele fete, scrie despre o *Veilchen* (violetă) "O viorea pe cîmp creştea / Umil, căci nimeni n-o ştia" (traducere de N. Argintescu-Amza) şi despre alta că o adoră pentru că este "atît de sfioasă". Modestă şi sfioasă sînt epitete frecvente ale violetei în poezia franceză. În engleză, Thomson o numeşte "modestă" (*Primăvara* 448), iar Wordsworth se referă de cîteva ori la izolarea ei, cel mai notabil în comparaţia sa cu Lucy, în "Sălăşluia prin locuri neumblate": "O violetă pentru ochi / Pe jumătate-ascunsă, de o piatră cu muşchi". La violetă se referă probabil Wordsworth în versul final al *Sonetelor amestecate* 2.9: "Floarea cu mireasma cea mai dulce e modestă şi sfioasă". Keats scrie despre "acea Regină / A tainei, violeta" ("Albastru!" 11-12), iar Hood le numeşte "Acele călugăriţe-n văluri, sfioase violete" ("Cuvînt pentru zînele verii"318). Întrebuinţăm încă expresia "retrase violete" pentru fetele sfioase, dar Moore pare să evoce fragilitatea, caracterul trecător al plantei iubitoare de umbră în comparaţia lui: "Retrase cum fac violetele sub raza verii" (*Lalla Rookh* 2.294).

Un epitet obişnuit pentru "violetă" este "dulce" (de două ori, de exemplu, în *Calendarul păstorului* al lui Spenser); obişnuiţi sînt şi alţi termeni evocînd bogatul ei parfum ("înmiresmat", de exemplu, în *Crăiasa zînelor* 3.1.36). Poate datorită puternicei arome similare sau asociaţiei comune cu Afrodita, trandafirul e frecvent împerecheat cu violeta; anticii împleteau împreună cele două flori în ghirlande de primăvară. Romanii aveau un festival, la începutul verii, foarte asmănător cu cel din martie, numit Rosalia sau Rosaria, cînd se puneau trandafiri pe morminte. Banalele noastre versuri de Ziua Sfîntului Valentin, "Trandafirii sînt roşii, violetele sînt albastre" datează de secole; Spenser numeşte "roşii trandafiri şi albastrele violete" printre "cele mai dulci flori" (*Crăiasa zînelor* 3.6.6). Zefir al lui Milton se împerechează cu Aurora "-n plai cu viorele / Şi noi răsuri cu două-n ele" (*L'Allegro* 21-22, traducere de Tudor Dorin). În punctul erotic culminant al *Ajunului Sfintei Agnes* al lui Keats, îndrăgostitul pătrunde în visul iubitei sale ca "un trandafir / Topind parfumul său cu-al violetei" (320-22).

Vezi **Pansea, Floare purpurie.**

Viperă *vezi* **Şarpe**

Vis Visurile reprezintă o trăsătură omniprezentă a literaturii antice, medievale şi moderne, începînd cu visul lui Enkidu din *Epopeea lui Ghilgameş*. Agamemnon şi Ahile au visuri în *Iliada*, Penelopa şi Nausicaa în *Odiseea*, Aeneas şi Dido în *Eneida*; Iacob visează Scara Raiului şi făgăduinţa Domnului; povestirile lui Iosif şi Daniel se învîrt în jurul visurilor şi al artei interpretării visurilor; trei dintre piesele lui Eschil care au supravieţuit conţin visuri semnificative; am putea adăuga exemple la nesfîrşit. În literatura veche, visurile sînt, foarte adesea, profetice, iar mesajul lor poate fi direct, literal sau ascuns într-un simbolism tainic, care necesită un descifrator. Foarte des ele sînt trimise de zei. Este, deci, imposibil, să faci distincţia dintre un vis şi o viziune care, la rîndul ei, poate fi un vis în stare de trezie (sau transă) sau o revelaţie adevărată trimisă din ceruri.

Simbolurile dintr-un vis sau dintr-o viziune provin din oricare dintre semnificaţiile tradiţionale pe care le prezintă acest dicţionar sau se pot referi la situaţii particulare, unice pentru cel care visează şi interpretabile numai în context. Visurile sînt ocaziile pentru povestiri interpolate în interiorul naraţiunilor mai mari; povestirile pot fi spuse într-un mod diferit, de obicei mai mult simbolic sau alegoric, şi ele pot da naştere unor conexiuni indirecte şi subtile pentru contextul lor. Cum visurile sînt arareori simboluri ca atare,

ci, mai degrabă, porți către tărîmul simbolurilor, acest articol de dicționar va fi mult mai scurt decît ar părea că merită subiectul.

În Evul Mediu, numeroase lucrări erau în întregime visuri, mai ales alegoriile visului, dintre care *Romanul* francez al *trandafirului* al lui Guillaume de Lorris și Jean de Meun este un exemplu de frunte.; el începe cu o apărare a adevărului visurilor, iar restul lungului poem este "un asemenea vis, / De care mi-a plăcut să mă minunez" (26-27). Alegoriile visului din engleză includ *Pearl*; *Piers Plowman* al lui Langland; *Cartea ducesei*, *Casa faimei* și *Divanul păsărilor* ale lui Chaucer; și *Pilgrim's Progress* al lui Bunyan. Cea mai influentă sursă antică a narațiunilor visului este *Somnium Scipionis* ("Visul lui Scipio") al lui Cicero, împreună cu un comentariu asupra lui datorat lui Macrobius.

Formula expresivă pentru introducerea visului în literatura engleză a fost "îmi pare" sau "îmi părea", ceea ce nu înseamnă chiar "cred" sau "credeam", ci, mai degrabă, "mi se pare / mi se părea", de unde "văd / vedeam ca într-un vis sau într-o viziune" (uneori era folosit "mi se pare / mi se părea"). Chaucer, de exemplu, introduce visul în *Cartea ducesei*: "Părea că-i luna lui Florar /.../ Așa visam" (290-91, traducere de Dan Duțescu). Eva folosește de patru ori "mi s-a părut" cînd îi relatează lui Adam visul ei, în *Paradisul pierdut* (5.35-91) al lui Milton.

Există convenții antice despre visuri și despre locul de unde provin. Ele sînt adesea trimise de zei, ca atunci cînd Zeus îi trimite un vis distrugător lui Agamemnon, în *Iliada* lui Homer (2.1-34); Visul e personificat și se supune poruncii lui Zeus ca orice servitor, și, ulterior, ia înfățișarea lui Nestor *în* vis. Atena îi trimite o siluetă de vis Penelopei, sub înfățișarea surorii ei (*Odiseea* 4.795-841). Tot la Homer găsim cele două misterioase porți ale visului, poarta de fildeș (*elephas*), prin care trec visurile amăgitoare, și poarta de corn (*keras*), prin care trec cele adevărate (*Odiseea* 19.560-67); porțile sînt "explicate" prin jocuri de cuvinte făcute pe *elephairomai*, " a amăgi", și *krainо*, "a împlini". Vergilius sporește misterul, făcîndu-i pe Aeneas și Sybila să plece din lumea subpămînteană (Hades) prin poarta de fildeș. Cum lumea subpămînteană este tărîmul Morții, sora somnului, poate fi nimerit că are acele porți, dar se pun întrebări privind adevărul profețiilor pe care Aeneas le aude în lumea subpămînteană pe care trebuie s-o părăsească printr-o ieșire ambiguă. Poate, deoarece el și Sybila nu sînt visuri sau umbre, ci încă vii, că ar putea fi considerați ei înșiși vise false, adică în realitate, nu visuri.

Ovidiu are o descriere elaborată a Peșterii Somnului, unde sînt împrăștiate visuri goale în mare număr.; la porunca lui Iris, Somnul

îl convoacă pe Morfeu ("cel care ia formă", de la grecescul *morphe*) ca să-l întruchipeze pe Ceyx în visul Alcyonei, soţia lui (*Metamorfoze* 11.592-675). Această relatare reprezintă sursa principală din povestea similară a lui Spenser, unde Archimago trimite un spirit jos, prin măruntaiele pămîntului, la casa lui Morfeu, ca să-l trezească şi să comande un vis fals; Morfeu someză unul din "tainica lui temniţă), iar spiritul se întoarce împreună cu el prin poarta de fildeş (*Crăiasa zînelor* 1.1.38-44).

E tentant de speculat că există o profundă similaritate între experienţa de a visa şi starea concentrată de atenţie pe care reuşesc s-o obţină poezia orală şi cîntecul antic, "farmecul" sau "vraja" (*kelethmos*) pe care Ulise o îndreaptă asupra auditoriului său (*Odiseea* 11.334); dacă este aşa, atunci faptul că visurile joacă un rol atît de mare în literatură n-ar trebui să ne surprindă. Ideea că o piesă jucată pe o scenă e un fel de vis, un "tablou iluzoriu", este evocată de Shakespeare şi de alţi autori dramatici (*Furtuna* 4.1.155). Puck sau Robin Băiat-de-Ispravă încheie *Visul unei nopţi de vară*, de exemplu, numindu-se pe sine şi pe colegii săi actori "umbre" ("umbră" şi "năluca" erau adesea sinonime pentru "vis") şi invitînd auditoriul să ia întreaga piesă ca pe un vis (5.1.414-19). Cum o piesă sau orice altă lucrare literară era o imitaţie a vieţii, viaţa însăşi putea fi luată ca un vis. "Plămadă sîntem precum cea din care / Făcute-s visele" (*Furtuna* 4.1.156-58, traducere de Leon D. Levîţchi).

Bineînţeles că nu e nevoie de analogia cu povestirea şi drama pentru a induce cuiva gîndul că viaţa e vis; privită din perspectiva vîrstei înaintate a cuiva, scurtimea vieţii şi evaporarea iluziilor vieţii sugerează prompt ecuaţia. Pindar scria: "omul e visul unei umbre" (*Pythianice* 8.95-96); "umbră" (*skia*) putea însemna aici "năluca", o năluca fiind o fantomă, caz în care există sugestia că visurile noastre sînt visate de morţi. Walther von der Vogelweide se întreba dacă nu cumva îşi visase propria viaţă: "ist mir mîn leben getroumet?" ("Owê war sint verswunden" 2). Petrarca scria, într-o scrisoare către Colonna, că viaţa i se părea "un vis uşor, o fantasmă trecătoare". Calderón îşi afirma viziunea în piesa sa cea mai cunoscută, *La Vida es Sueño* ("Viaţa e vis"): personajul principal al acesteia, Segimundo, conchide că "totul din viaţă e vis, / iar visurile sînt visuri" (2.2186-87). Poe îl întrece conchizînd (şi repetîndu-şi titlul): "Căci toate ce se văd şi par / Sunt un vis într-un vis doar" (traducere de Dan Botta).

Poe exprimă, în parte, viziunea romantică, moştenită de psihanaliză, conform căreia visătorii pătrund într-o realitate mai profundă sau mai adevărată decît lumea conştiinţei sau raţiunii, care "o lume depărtată, / În somn, strălucitoare, ni se-arată", după cum o afirmă

Shelley în "Mont Blanc" (49-50, traducere de Petre Solomon). Shelley se întreabă dacă moartea, care îi seamănă somnului, n-ar putea fi poarta spre adevăr. După ce ascultă vrăjit privighetoarea, Keats se întreabă: "O nălucire-a fost? Un vis deştept? / Zburat-a cîntecul... Sunt treaz? Visez?" (traducere de Petre Solomon). Cel dintîi poem din operele complete ale lui Yeats deplînge pierderea lumii antice a visurilor, "tinereţea visătoare / A vechiului pămînt ce moare" ("Cîntecul păstorului fericit" 54, traducere de Aurel Covaci), iar unul dintre ultimele poeme îi trece din nou în revistă opera şi conchide: "Acum că-s spuse toate, / Eu doar în vis aflat-am încîntare" ("Plecarea animalelor din menajeria circului" 27-28, traducere de Aurel Covaci). Pentru a conferi o valoare măreaţă, chiar dacă echivocă, visului, în faţa discreditării raţionaliste, romanticii l-au readus la anticul lui prestigiu, deşi fără intervenţia divină care îl chezăşuia. Pe urmele lui Freud, numeroşi scriitori din secolul al douăzecilea (mai ales suprarealiştii) au cercetat visul în multe feluri; *Finnegans Wake* al lui Joyce, de exemplu, este (poate) un singur vis lung.

Vînătoare Vînătoarea reprezintă o preocupare a bărbaţilor de mii de ani. Ea nu numai că a furnizat hrană şi emoţie, ci (după cum afirma Xenofon în sa *Cyropaedia*) era cea mai bună pregătire pentru război. Într-adevăr, unele dintre acţiunile de război din poemele epice par uşor diferite de vînătoare, după cum ne spun comparaţiile: Ahile îl vînează pe Hector de trei ori în jurul Troiei, zorind "Cum un ogar pe la munte zgornind vreun pui de cerboaică, / De la culcuş, după el dă proaşcă pe văi în coclauri" (*Iliada* 22.189-90, traducere de George Murnu), iar Aeneas îl urmăreşte pe Turnus aşa cum un cîine de vînătoare urmăreşte un cerb (Vergilius, *Eneida* 12.750-51). Siegfried e un mare vînător (în *Cîntecul Nibelungilor*, scris în vechea germană de sus), dar e ucis de către Hagen, al cărui semn sau simbol e un mistreţ. (Cerbul şi mistreţul sînt două dintre cele mai înalte sau nobile vînaturi.) "Aşa cum fuge cerbul din faţa cîinilor / Au luat-o păgînii la fugă din faţa lui Roland", potrivit *Cîntecului lui Roland*, scris în franceza veche (1874-75).

Vînătoarea şi cicatricele care provin din asta pot reprezenta ritualurile trecerii la maturitate sau marchează identitatea personală. Cicatricea care aproape că îl trădează pe deghizatul Ulise, de exemplu, provine de la un mistreţ pe care el l-a ucis, chiar dacă l-a străpuns (*Odiseea* 19.388-466). Deci, vînătorile pot reprezenta ocazii pentru evenimente predestinate sau fatale, ca atunci cînd Dido şi Aeneas, căutînd adăpost în faţa unei furtuni, în timpul unei vînători, fac dragoste într-o peşteră (Eneida 4.160-72) sau ca atunci cînd

vînătoarea unui mistreț calydonian, pe care fecioara Atalanta îl înfrînge, duce la moartea lui Meleagru (povestită de Ovidiu, *Metamorfoze* 8.260-444). Urmărirea maniacală de către Ahab a balenei albe, care înregistrează o sporire a numeroaselor înțelesuri simbolice, conduce la o catastrofă (Melville, *Moby Dick*).

Tema vînătorului vînat este obișnuită, parțial pentru faptul că satisface întoarcerea formală sau răsturnarea. Agamemnon, care a mîniat-o pe Artemis (zeița vînătorii) vînîndu-i cerbul sacru și care a împăcat-o, ulterior, sacrificîndu-și fiica, este prins într-o plasă de vînătoare și ucis de soție și de iubitul acesteia atunci cînd se întoarce acasă (Eschil, *Agamemnon*). Pentheus din *Bacantele* lui Euripide vrea să doboare, vînîndu-le, nestăpînitele menade, dar devine el însuși prada lor; mama lui, aflată încă în transă, se laudă că a adus trofeul vînătorii ei — capul fiului. Cînd vînătorul Acteon dă peste Artemis care se îmbăia, e transformat în cerb și ucis de propriii săi cîini (Ovidiu, *Metamorfoze* 3.131-255). Tristan devine maestru de vînătoare al regelui Mark, dar e prins în mrejele dragostei pentru Isolda; ei devin amîndoi "hăitașii dragostei", întinzîndu-și unul altuia plase și curse (Gottfried von Strassburg, *Tristan și Isolda* 11930-32).

Din vremuri străvechi, metaforele de vînătoare au fost desfășurate pentru multe stări și acțiuni. Platon îl face pe Socrate să sugereze că nu numai generalii, dar și geometrii, astronomii și socotitorii sînt un fel de vînători, pentru că încearcă să descopere lucrurile (*Euthydemos* 290b-c). *Oedip rege* al lui Sofocle e plin de metafore de vînătoare cînd Oedip conduce cercetarea pentru aflarea ucigașului necunoscut: un alt caz de vînător vînat. Ovidiu, care pare să fi dat, în mod necugetat, peste ceva ce n-ar fi trebuit să vadă și a fost trimis în exil din această cauză, își asemuiește indiscreția cu a lui Acteon (*Tristele* 3.103-07). În alegoriile creștine, uneori vînătorul este diavolul sau păcatul, iar prada poate fi oricine. În traducerea lui Chaucer a unui poem francez, "Un ABC", vorbitorul face apel la Fecioară ca să-l salveze, deși a fost "un animal în voință și faptă", ca să "îl facem pe dușman să-și piardă prada" (45, 64). Arthur și Guyon pleacă "Să vîneze glorie și renumită mîndrie" (Spenser, *Crăiasa zînelor* 3.1.3), în timp ce regele Ferdinand începe *Zadarnicele chinuri ale dragostei* a lui Shakespeare întrebînd: "Un bun de toți vînat în viață: faima, / În bronz și-n pietre de mormînt săpată" (traducere de Ion Frunzetti și Dan Grigorescu).

Cea mai răspîndită metaforă, totuși, este vînătoarea dragostei, așa cum o arată imaginea lui Eros (Cupidon), cu arcul și săgețile lui. Or, într-una din primele sale apariții Eros vînează cu plasa; potrivit lui Ibicus (6): "Eros, privindu-mă galeș de sub sprîncenele întunecate, a

încercat să mă facă, prin tot felul de vrăji, să mă strîngă în plasa lui Cypris [Afrodita], de unde nu-i nici o scăpare". Elena lui Euripide a fost una dintre primii care s-au plîns că cineva "o vînează spre căsătorie" (*Elena* 63). Lucreţiu ne avertizează să ne ferim de "plasele de vînătoare ale dragostei" (4.1146). Dido cea lovită de dragoste cutreieră cetatea "şi pare-o cerboaică pe care-n pădurea / Cresică fără de veste-o lovi, prigonind-o din urmă, / Arcul păstorului care, lăsînd zburătoarea săgeată, / Nu mai goneşte cerboaica" (*Eneida* 4.69-71, traducere de George Coşbuc). Horaţiu pledează: "Mă ocoleşti, Chloe, ca un cerb tînăr / căutîndu-şi mama pe muntele / fără cărări şi tremurînd de nejustificate / temeri faţă de păduri şi vînturi" (1.23.1-4). Petrarca îl imită pe Ovidiu, în legătură cu Acteon: "Nici Diana nu i-a fost cîndva mai dragă / iubitului, cînd goală-n rîu şi udă / i s-arătat fără de veste-ntreagă, / decît mi-e mie păstoriţa crudă" (*Rime* 52, traducere de Eta Boeriu). Într-un sonet (*Rime* 190), Petrarca descrie o căprioară albă, cu o înfăţişare dulce şi mîndră, dar lăsînd să se înţeleagă: "«Să nu m-atingeţi. Domnul meu crăiasă / şi liberă mă vrea»". Versiunea lui Wyatt e, pe drept, admirată: "Pentru oricine poftеşte să vîneze, ştiu unde-i căprioara, / Dar în ce mă priveşte, vai, nu mai pot..."

Vînt Expresia "patru vînturi" apare în Biblie şi în Vechiul, şi în Noul Testament (de exemplu, Iezechiel 37.9, Matei 24.31), referindu-se la fiecare parte a cerului sau pămîntului, dar ele nu sînt numite sau descrise. Numai vîntul de răsărit e deosebit; el este, în general, o forţă vătămătoare trimisă de Dumnezeu pentru a "păli" grînele (Facerea 41.6) sau a aduce lăcustele (Ieşirea 10.13), sau a usca viţa de vie (Iezechiel 17.10).

Homer numeşte cele patru vînturi aşa cum le dezlănţuie Poseidon asupra lui Ulise: "Dau iureş Austrul, / Munteanul vîjîind şi Băltăreţul / Şi Crivăţul, răscoală munţi de valuri" (*Odiseea* 5.295-96, traducere de George Murnu). Hesiod numeşte trei dintre ele ca progenituri ale lui Astraios şi Eos (Aurora): "Zefir ce-nsenineză bolta, zoritul călător Boreas / Şi Notos" (*Teogonia* 379-80, traducere de Ion Acsan); el le numeşte din nou (870) ca binecuvîntări trimise de zei, opuse "altor" vînturi nenumite, periculoase, trimise de Typhoeus.

Eurus (tot Eurus în latină) este vîntul de răsărit, Notos (în latină, Auster) vîntul de miazăzi, Zephyrus (Favonius) vîntul de apus, văzut, de obicei, ca blînd sau favorabil, şi Boreas (Aquilo) vîntul de miazănoapte, numit şi "strălucitor" (*clarus*) de Vergilius (*Georgice* 1.460), dar considerat, de obicei, ca aducător de furtuni şi de iarnă. În povestirea lui Ovidiu despre Boreas şi Orithya, vîntul suflă "Prin

violenţă alung norii întunecoşi; prin violenţă vînzolesc valurile şi răstorn la pămînt arborii puternici, viscolesc zăpezile şi bat pămîntul cu grindină" (*Metamorfoze* 6.680-83, traducere de David Popescu), în timp ce Lucan menţionează "corăbiile scufundate de Aquilo" (4.457). Zephyrus (Favonius) este, cel mai adesea, vîntul de primăvară care regenerează pămîntul (*Vezi* **Vîntul de apus**). Vergilius spune, totuşi, că Boreas, Zephyrus şi Eurus pot aduce, cu toatele, vijelii (*Georgice* 1.370-71).

Milton dă un catalog mai amănunţit, amestecînd numele clasice cu cele englezeşti sau italiene: Boreas, Caecias, Argestes, Thrascias, Notus, Afer, Levant, Eurus, Zephir, Sirocco şi Libecchio (*Paradisul pierdut* 10.699-706).

Similaritatea dintre vînt şi respiraţie e gravată adînc şi în simbolismul, şi în vocabularul obişnuit al literaturii ebraice şi celei apusene. Primul vînt din Biblie, în cel de-al doilea verset al Facerii, este "Duhul lui Dumnezeu", care "se purta pe deasupra apelor". Cuvîntul ebraic este *ruach*, care poate însemna "suflare" şi "vînt", ca şi, mai abstract, "duh". "Duh" (spirit), de fapt, vine de la latinescul *spiritus*, care înseamnă "suflare" şi "a sufla", ca şi ceea ce înţelegem prin "spirit"; *spiro*, "eu respir", este baza pentru "respiraţie", "expir", "conspir", "inspir" ş.a.m.d.: cînd un poet e inspirat, el respiră în spirit. Latinescul *anima* are o sferă de cuprindere similară, de la "vînt" (asemeni cuvîntului grecesc înrudit *anemos*) şi "suflare" la "viaţă" şi "suflet"; *animus* însemna "suflet", "inimă" şi "minte". Grecescul *psyche* provine dintr-o rădăcină care înseamnă "suflare"; *pneuma* însemna "suflare", "vînt" şi "duh", inclusiv "Sfîntul Duh" din Noul Testament.

Această interconexiune de înţelesuri stă la baza asocierii vînturilor, vijeliilor şi furtunilor cu cei mai înalţi zei sau cu Dumnezeu: Zeus, cel care adună norii, care aruncă fulgerul, Jupiter Pluvius, şi Iehova, care trimite vînturile, suflă viaţă, îi vorbeşte lui Iov din sînul vijeliei (38.1), şi e văzut "pe aripile vîntului" (II Regi 22.11, Psalmul 17.12). Aşa că "necredincioşii" sînt "ca praful ce-l spulberă vîntul de pe faţa pămîntului" (Psalmul 1.4), "ca paiul în bătaia vîntului şi ca pleava pe care o răsuceşte vîrtejul" (Iov 21.18).

Pe de altă parte, vîntul e deşert şi evanescent. Cuvintele şi cuvîntările sînt vînt (Iov 6.26), şi viaţa e vînt (7.7); Isaia spune: "Drept aceea, toţi sînt nimic, lucrările lor sînt deşertăciune, idolii lor sînt vînare de vînt" (41.29). "Pentru el, cuvintele lor ca vîntul păreau de uşoare", scrie Spenser (*Crăiasa zînelor* 4.5.27). Predicatorii care expun învăţături inutile în faţa credincioşilor îi lasă pustiiţi, spune Dante, "aşa că oile sărmane, fără să ştie, / de la păşune se întorc cu vînt hrănite" (*Paradisul* 29.106-07). Milton foloseşte

aceeaşi imagine pentru falşii păstori, "guri oarbe": "Iar oile, cu boturile-ntinse, / Rămîn flămînde; căci hrănite-s, vai! Cu vînt şi cu o negură-otrăvită / Ce le doboară" ("Lycidas" 123-27, traducere de Petre Solomon).

Vînturile sînt schimbătoare, ele înşfacă lucrurile, luminează aerul sau îl întunecă, schimbă vremea. Euryalus al lui Homer îşi cere iertare de la Ulise pentru jignirea lui şi cere ca orice cuvînt nelalocul lui să fie luat de vînturi (*Odiseea* 8.408-09). Cînd Turnus urmăreşte o nălucă cu chipul lui Aeneas, el nu-şi dă seama că "vîntul îi suflă nădejdea" (Vergilius, *Eneida* 10.652, traducere de George Coşbuc). Catullus o face pe părăsita Aridne să i se plîngă lui Teseu că toate promisiunile lui şi toate speranţele ei "au fost nimicite de vînturi" (64.142). Acest loc comun se poate spune că ar culmina cu titlul romanului lui Margaret Mitchell *Pe aripile vîntului*.

Vînturile sau furtunile puternice au fost multă vreme o metaforă pentru emoţiile pătimaşe sau tumultuoase. "Căci dragostea e viaţă de vînzoală", scrie Chaucer (*Troilus şi Cresida* 2.778, traducere de Dan Duţescu). Cînd cruda iubită a lui Spenser îl cheamă, cerurile trimit furtuni inutile: "E de ajuns pentru un singur om să îndure / furtunile pe care ea le trimite peste mine" (*Amoretti* 46). Hermione a lui Racine se lamentează: "El crede că va vedea această furtună topită în lacrimi" (*Andromaque* 5.1.1410).

Deşi e un element al intrigii, e tentant să consideri furtuna hotărîtoare, care-i aduce pe Aeneas şi pe Dido în aceeaşi peşteră, tot un simbol al pasiunii către care sînt purtaţi (4.160-68, traducere de George Coşbuc); faptul că "ştiutor de nuntire, s-aprinse tot cerul. / Fulgere scapără" dă, cu siguranţă, o semnificaţie cosmică. Furtuna care vine peste Lear pe cîmp (3.2) pare să se potrivească cu izbucnirile lui de furie faţă de fiicele sale. Literatura sensibilităţii şi romantismului presupune adesea o legătură plină de înţelegere între natură şi sentimentele subiective, aşa că orice fel de vreme poate fi simbolic. Furtuna din *Atala* a lui Chateaubrind însoţeşte emoţiile furtunoase ale îndrăgostiţilor; furtunile stimulează intriga din *La răscruce de vînturi* a lui Emily Brontë şi sînt legate în chip special cu Heathcliff; şi o furtună e cea care-i face pe Dorothea şi pe Will să se îmbrăţişeze în *Miez de martie* al lui Eliot (cap. 83).

Poeţii din epoca romantică au o afinitate particulară pentru vînturi, pentru inspiraţia din spiritul naturii. În "Cîntecul de furtună al hoinarului" al lui Goethe, poetul îl sfidează pe Jupiter Pluvius pentru că "Geniul" său e cu el; îl sfidează şi pe Apollo, zeul soarelui, prin căldura lui interioară, creatoare. Autobiografia epică a lui Wordsworth, *Preludiul*, se deschide cu o "blîndă suflare" care aduce bucurie – "Respir din nou" – "Pentru că mie mi se pare, în timp ce

dulcea suflare a cerurilor / Sufla peste trupul meu, că simţeam înăuntru o blîndă boare creatoare corespunzătoare" (versiunea din 1805, 1.1.19, 41-43). Coleridge doreşte "Chiar acum să se intensifice rafalele, / Şi aversa piezişă gonind tare şi repede! / Acele sunete care m-au înălţat adesea, / În timp ce mă umpleau de uimire şi de teamă / Şi-mi trimiteau sufletul pretutindeni" ("Dezamăgire" 15-18). Childe Harold al lui Byron găseşte într-o furtună din Alpi expresia nopţii "inspirate", iar munţii sînt plini de "fulgerări", dar vijelia îi aduce şi "Dezolare"; el întreabă furtunile: "Au sînteţi ca tumultul care doare / În suflet omenesc supus torturii?" (3.871, 875, 903, traducere de Aurel Covaci). Cea mai pătimaşă identificare romantică cu vînturile este "Oda vîntului din apus" a lui Shelley.

Vezi **Harpă eoliană, Vînt de apus.**

Vînt de apus

În literatură, vîntul de apus e, de obicei, vîntul de primăvară, *Zephyrus* sau *Favonius*. Primăvara, spune Vergilius, "la suflul / Cald al Zèfirului, iată, cîmpul îşi desface pieptul" (*Georgice* 2.330-31, traducere de Lascăr Sebastian); plantele nu se tem de o vijelie de la sud sau de o furtună de la nord; iar în primăvara lumii nu există rafale reci de vînt din răsărit (2.334-39). "Aspra iarnă se înmoaie datorită primăverii şi lui Favonius", scrie Horaţiu (1.4.1); "gheţurile se topesc datorită lui Zephyrus" (4.7.9). Vîntul şi răsuflarea erau mai mult decît legate în chip metaforic, aşa cum cuvintele *pneuema*, *psyche* şi *spiritus* sugerează (*vezi* **Vînt**) cu toatele, iar, în particular, vîntul de apus era pesonificat şi i se atribuiau plămîni. Vergilius se referă la sunetul răsuflării (*spirare*) lui Zephyrus (*Eneida* 4.562). În celebra descriere a lui Chaucer a lunii aprilie, "Zefir cu-nmiresmata-i boare / A-nsufleţit prin crînguri şi ponoare / Mlădiţe noi" (*Povestirile din Canterbury*, Prologul general 5-7, traducere de Dan Duţescu). Spenser are "Zephyrus cu dulce suflare" (*Prothalamion* 2); Milton se gîndeşte la căile de a trece iarna "pînă cînd Favonius va sufla iarăşi / Peste pămîntul îngheţat" (Sonetul 20) şi descrie "Zglobiul vînt de primăvară, / Zefir" ("L'Allegro" 18, traducere de Tudor Dorin). Această boare pare să imite "suflarea de viaţă" pe care Dumnezeu a suflat-o în nările lui Adam (Facerea 2.7).

Cuvîntul grecesc *zephyros* e înrudit cu *zophos*, "amurg" sau "întuneric", de unde "regiunea întunecată" sau apus. Latinescul *favonius* poate fi înrudit cu *faveo*, "favoare" sau "a fi favorabil pentru". În engleză, "Zefir" e adesea la plural: Pope are "călduţii zefiri ai primăverii" (*Dunciada* 4.422), la Shelley "şoapta-nmiresmată ce-ar rosti-o /Zefirul în urechea nopţii" (*Zîna Mab* 4.2, traducere de Petre Solomon).

Poezia lirică din engleza medie "Vînt de apus, cînd vei sufla?" poate pleda pentru venirea primăverii, cînd dragostea îi va sta în braţe, dar vorbitorul pare a se afla în largul mării, lipsit de vînt favorabil care să-l ducă spre şărm.

Vîntul de apus suflă şi toamna. "Şi-acum vîntul de-apus suflă-ntristat", ne spune Hobbinol în "Septembrie" din *Calendarul păstorului* (49) al lui Spenser, în timp ce, în altă parte, Spenser numeşte vîntul "mînios" (*Crăiasa zînelor* 2.11.19). "Oda vîntului din apus" a lui Shelley se adresează "sălbaticei suflări / A toamnei", un spirit nesupus şi puternic, opus cu "Primăvara – sora ta" (1, 9); el îi cere să-l scoată din starea de deznădejde şi să dea cuvintelor lui forţa atribuită, de obicei, vîntului de primăvară, "spre-a grăbi / O nouă Naştere" într-o "nestinsă vatră" (64, 68, traducere de Petre Solomon).

Vînturel *vezi* Şoim

Vîsc *Edda poetică* islandeză se referă la moartea lui Balder, fiul lui Odin, datorită vîscului ("Voluspa", st.31). Snorri Sturluson povesteşte cum vîscul, care fusese trecut cu vederea atunci cînd toate lucrurile de pe pămînt au jurat să nu-l vatăme, a fost aruncat asupra lui Balder de către un duşman. (Vezi şi "Moartea lui Balder" 6 a lui Matthew Arnold.) Plinius istoriseşte că druizii Galiei venerau vîscul, care creştea pe stejarii sacri, de unde îl tăiau cu o seceră de aur şi îl foloseau ca noţiune pentru fertilitate (*Istoria naturală* 16.95).

Grecii şi romanii remarcau afinitatea vîscului pentru stejar – un fragment din Sofocle conţine fraza "stejari purtători de vîsc" (frag. 403) –, dar pare să nu-l fi privit cu prea multă veneraţie. Propagat prin azvîrlirea de către păsări, mai ales de către sturz, vîscul creşte verde iarna, în timp ce copacul-gazdă însuşi (nu neapărat un stejar) pare mort sau adormit. Aceste fapte stau la baza celebrei comparaţii din *Eneida* lui Vergilius (6.205-09) pentru "creanga de aur", la care Aeneas e condus de păsări; creanga arată ca vîscul, dar e ceva mort care creşte pe un arbore viu, în timp ce vîscul este, evident, opusul; creanga îi îngăduie lui Aeneas cel viu să pătrundă în lumea morţilor, unde păsările nu zboară.

Vîscul era folosit pentru a face clei de prins păsările. Marcus Argentarius avertizează o mierlă să se ţină departe de un stejar, pentru că "stejarul poartă vîscul, duşmanul păsărilor" (*Antologia greacă* 9.87). Deoarece e răspîndit în primul rînd de păsări, pare drept, din punct de vedere poetic, ca el să le prindă.

Sidney urează unui cuplu căsătorit să poată trăi "Ca stejarul şi vîscul.

/ Puterea-i de la el, lauda-i de la ea cresc" (*Egloga a treia* 63.51-52). Era considerat peste tot ca fiind otrăvitor, cum pare să remarce Shakespeare atunci cînd îl numeşte "vîsc hidos" (*Titus Andronicus* 2.3.95, traducere de Dan Duţescu), dacă nu face aluzie la vechi legende germane. Keats şi-l imaginează ca pe un ingredient pentru o poţiune mortală (*Endymion* 3.514).

Cel puţin din secolul al şaptesprezecelea, vîscul a constituit o caracteristică a obiceiurilor de Crăciun, poate pentru că, fiind peren, reprezintă viaţa în anotimpul morţii.

Vrabie Vrăbiile apar o dată la Homer, ca fiind păsările neajutorate înghiţite de un balaur într-o prevestire care anunţă lungimea războiului (*Iliada* 2.308-30); cei opt pui şi mama lor reprezintă cei nouă ani deja înghiţiţi de timp.

Mai există trei asocieri antice mai distincte pentru vrăbii. Este cea a păsărilor Afroditei, pentru că vrăbiile, nu porumbeii, îi trag carul în "Odă Afroditei" a lui Sapho, probabil pentru că ele păreau cele mai desfrînate dintre păsările obişnuite. Un comentator antic al pasajului din *Iliada* afirmă că vrabia este dedicată zeiţei. Vrăbiile escortează carul tras de porumbei al lui Venus la Apuleius (*Metamorfoze* 6.6). *Strouthos* ("vrabie") în greacă putea însemna "desfrînat" sau "destrăbălat", ca şi *passer* în latină (Iuvenal 9.54, traducere de Tudor Măinescu şi Alexandru Hodoş); ultimul termen putea fi şi unul de dezmierdare între îndrăgostiţi. Aprodul lui Chaucer "ochi mici avea / Şi iubăreţ ca vrabia era" (*Povestirile din Canterbury*, Prologul general 626). În lista sa a trăsăturilor caracteristice ale păsărilor, Sidney include "Desfrînarea vrabiei" (*Egloge I* 10.79). Lucio al lui Shakespeare deplînge pe puritanul Angelo: "În streşinile lui vrăbiile să nu-şi facă cuib, pentru că se împerechează prea des" (*Măsură pentru măsură* 3.2.175-176, traducere de Leon D. Leviţchi). Nu există exemple latine ale vrăbiilor lui Venus, dar, în al său catalog al păsărilor, Chaucer înregistrează "Vrabia, fiică bună a Venerei" (*Divanul păsărilor* 351, traducere de Dan Duţescu), Sidney vede "un car frumos de porumbei şi vrăbii tras", care le duce pe Venus şi pe Diana (*Egloge IV* 73.59), iar Hera lui Marlowe îi spune lui Leandru că: "Mă joc / Cu lebedele şi vrăbiile lui Venus toată ziua" (351-52). Robert Browning scrie că "primăvara invită vrăbiile să se împerecheze" ("Tinereţe şi artă" 33).

O renumită vrabie individuală este puiul Lesbiei, celebrat în două poeme de Catullus (2 şi 3). Primul e adresat păsării şi descrie felul în care fata se joacă cu el, cel de-al doilea este o tînguire la moartea lui.

Aceste poeme erau atît de cunoscute, încît Marţial se referă la pasăre de o jumătate de duzină de ori, o dată susţinînd că puiul de porumbel al Stellei depăşeşte vrăbiuţa lui Catullus (1.7.1-3); vezi şi Iuvenal 6.8. (Există o oarecare dispută dacă pasărea, *passer*, e cu adevărat o vrabie, şi nu un sturz sau sticlete.) Lungul poem al lui Skelton, *Phyllyp Sparow*, o elegie pentru puiul de pasăre al unei femei, ucis de o pisică, pare inspirat de Catullus. Byron a tradus tînguirea lui Catullus în engleză.

Cea de-a treia întrebuinţare veche a cuvîntului vrabie ţine de exemplul pe care-l dă Iisus asupra Providenţei: "Au nu se vînd două vrăbii pe un ban? Şi nici una din ele nu va cădea pe pămînt fără ştirea Tatălui vostru"; "Aşadar, nu vă temeţi; voi sînteţi cu mult mai de preţ decît păsările" (Matei 10.29, 31). Ea marchează schimbarea finală a stării de pregătire a lui Hamlet, care-l citează pe Matei: "Desfidem prevestirile. Şi în căderea unei vrăbii lucrează providenţa" (5.2.215-16). După Pope, Dumnezeu vede "cu-acelaşi ochi... / Moartea unui erou sau căderea unei vrăbii" (*Eseu despre om* 1.87-88).

Un poem fermecător care încearcă să vadă vrăbiile cu ochi proaspeţi, fără conotaţii literare, este "Vrabia" lui W.C. Williams.

Vreme *vezi* **Nor, Cometă, Rouă, Ploaie, Curcubeu, Anotimpuri, Vînt**

Vulcan Grecii n-aveau un cuvînt pentru vulcani, ca şi romanii ("vulcan" vine din italiană, de la latinescul *Vulcanus*, zeul), dar erau, şi unii, şi ceilalţi, foarte familiarizaţi cu ei. În mitul grecesc, vulcanii şi cutremurele de pămînt sînt cauzate de rîgîitul unui uriaş subteran sau de eforturile lui de a se întoarce sau de a se ridica. Hesiod ne povesteşte cum imensul monstru Typhoeus (în altă parte, Typhon), cel cu o sută de capete, care arunca flăcări, l-a ameninţat pe Zeus după înfrîngerea Titanilor; după o mare luptă, Zeus l-a azvîrlit pe Typhoeus, încă în flăcări, în abisul Tartarului (*Teogonia* 820-68). Pindar spune că monstrul e îngropat sub muntele Etna (în greacă, *Aitna*) din Sicilia, şi "Din care cumplit erup cu foc din măruntaie, neapropiat /.../ Acel animal tîrîtor fîntînile lui Hefaistos / Îngrozitor le azvîrle-afară... Vedenie peste fire! / Însă minunată pentru cel ce priveşte " (*Pythianice* 1.15-28, traducere de Ioan Alexandru). Ovidiu şi-l imaginează culcat pe spate: "Capul i-l apasă Etna. Întins cu faţa în sus sub acesta din urmă, Typhoeus aruncă valuri de nisip şi varsă din gura-i sălbatică flăcări" (*Metamorfoze* 5.351-53, traducere de David Popescu). Vergilius descrie memorabil o erupţie a Etnei, iar apoi se referă la legenda că uriaşul Enceladus e

îngropat sub ea: "și-ntreagă pe dînsul e pusă / Aetna și flăcări de foc el răsuflă pe coșuri crăpate" (*Eneida* 3.579-80, traducere de George Coșbuc; vezi și Statius, *Tebaida* 3.594-96). Vergilius spune și că Ciclopii își au atelierul într.o peșteră sub Etna (*Georgice* 4.169-73) sau în apropierea ei, pe o insulă din largul Siciliei, numită Vulcania (numită și astăzi Vulcano) (*Eneida* 8.416-23); ei lucrează pentru Vulcan , zeul-fierar. Ciclopii pot fi "fiii lui Vulcan", care "varsă fum" în *Comus* 655 al lui Milton.

Noi teorii asupra acțiunii vulcanice, în secolul al optsprezecelea, și noi erupții ale Etnei, Vezuviului și Heclei au adus un nou interes literar față de vulcani; pe la sfîrșitul secolului, vulcanul a ajuns să simbolizeze trei procese explozive, fundamentale pentru preocupările romantice: revoluția, pasiunea și poezia. Primul este realmente implicit în povestirile clasice; într-adevăr, unii au argumentat că acestea au fost, la origine, alegorii, monstrul cu o sută de capete simbolizînd gloata sau masele, iar Zeus/Jupiter monarhia. Comparația lui Spenser pentru valul de putere al lui Arthur întrebuințează figura unui nobil întemnițat: "Ca un foc, cel care într-o peșteră goală / A fost ținut multă vreme înăbușit și tăinuit, / Cu murmurat dispreț se năpustește dinăuntru, / Și mormăie că e ținut acolo, / Pînă la urmă izbucnește cu furioasă neliniște / Și năzuiește să urce înapoi, la locul lui" (*Crăiasa zînelor* 2.11.32). Personajul lui Blake, Orc, care reprezintă energia revoluționară, e figurat ca un vulcan: "Peștera lui Orc avea către sud un cuptor cu flăcări cumplite" (*Patru Zoas* 74.14-15); celălalt nume al său este Luvah, cu care e posibil să faci un joc de cuvinte cu "lavă". Naratorul *Revoltei Islamului* a lui Shelley se jură: "Am să mă ridic și am să trezesc / Mulțimea, și ca un deal de sulf, / Ce dintr-o dată din zăpezile lui a clătinat / Leșinul vîrstelor, va exploda și va umple / Lumea cu foc curățitor" (784-88). În Italia, Shelley scria: "Suntem înconjurați, aici, în Pisa, de vulcani revoluționari ... lava n-a ajuns încă în Toscania" (Scrisoare către Peacock, 21 martie 1821). Personajul lui Demogorgon, care-l răstoarnă pe tiranul Jupiter, seamănă cu magma fierbinte a unui vulcan (*Prometeu descătușat*, Actul 2). O remarcă făcută de contele de Salvandy chiar înainte de revoluția din Neapole din 1830 e citată adesea de scriitorii germani și francezi: "Dansăm pe un vulcan". În legătură cu progresul Revoluției din iulie din Franța (tot din 1830), Hugo scrie: "Gînditorii meditau ... chibzuind asupra problemelor sociale, pașnic, dar profund: mineri impasibili, care-și săpau în tăcere galeriile în adîncurile unui vulcan, de-abia stînjeniți de zguduirile înăbușite și de incandescența întrevăzută a lavei" (*Mizerabilii* 5.1.4).

O personalitate pasionată e furtunoasă, învăpăiată, vulcanică. Așa e

descris Antoniu al lui Dryden de către Donabella: "El a oftat, ca să se uşureze, şi a explodat ca mugitoarea Etnă" (*Totul pentru dragoste* 4.1.162). René al lui Chateaubriand roşeşte uneori brusc şi simte "şuvoaie de lavă arzîndă (*lave ardente*)" rostogolindu-i-se în inimă (*René*, Prolog). Uitîndu-se în adîncurile craterului activ al Vezuviului, lordul Nelvil al doamnei de Staël îi dezvăluie lui Corinne adîncimile sufletului său şi se întreabă dacă priveşte în iad (*Corinne* 11.4, 13.1). Christian, personajul byronian, "Stătea ca un vulcan de mult timp stins, / Sălbatic, trist, tăcut, dar cu o umbră / De furie pe faţa-i pală, sumbră" (*Insula* 3.139-42, traducere de Aurel Covaci). În altă parte, apare imaginea vulcanului stins: "Ea [Adeline] însă nu era nepăsătoare / (Acum o comparaţie comună!) / Nu arde sub zăpezi vulcanul oare / Şi lasă şi etcaetera adună? / Să-i dau nainte? Biet vulcan, mă doare / Şi soarta ta! Prea mulţi te prind pe strună!" (*Don Juan* 13.281-87, traducere de Aurel Covaci). Cu toate acestea, vulcanul a continuat să trăiască, de exemplu în *Jane Eyre* al lui Charlotte Brontë, unde şi Jane, şi Rochester sînt descrişi în termeni vulcanici; de exemplu: "A trăi, Jane, înseamnă pentru mine să stai deasupra crustei unui crater care poate crăpa şi scuipa foc oricînd" (cap. 20).

Dacă poezia este revărsarea spontană a sentimentelor puternice, cum spune grozav de bine Wordsworth, atunci nu e decît un pas de la erupţiile pasiunii la exploziile versului. Poate că primul exemplu de poet vulcanic se găseşte în *Le Diable amoureux* al lui Cazotte (1776): "imaginaţia mea e un vulcan" (p. 355). Lamartine scrie: "lava geniului meu / se revarsă în torente de armonie / Şi mă mistuie în timp ce scapă" ("L'Enthousiasme" 28-30). Byron defineşte poezia ca "lava imaginaţiei a cărei erupţie previne un cutremur" (Scrisoare către Annabella Millbanke, 29 noiembrie 1813). Poeta-eroină a lui E.B. Browning, Aurora Leigh, vorbeşte de "lava arzătoare a cîntecului" (5.214). Emily Dickinson ar putea vorbi despre emoţie sau despre poezie atunci cînd scrie: "Pe vulcanul meu creşte larba / O pată meditativă — / ... / Cum înroşeşte Focul stîncile de dedesubt — / Cît de nesigură iarba / pe care am scos-o la lumină / Îmi va popula cu uimire singurătatea" (nr. 1677). Empedocles al lui Matthew Arnold, pe marginea craterului Etnei care e plin tot de viaţă, se simte mort pentru speranţă şi bucurie: "O, dacă aş putea să dogoresc ca muntele acesta!" (*Empedocle pe Etna* 2.323, 412).

Vezi **Peşteră, Foc.**

Vulpe Ca simbol al vicleniei sau înşelătoriei, vulpea e înscrisă în limba noastră: *foxung* din engleza veche însemna "şiretlic" sau "şiretenie", în timp ce astăzi încercăm să "înşelăm" un adversar. Ne întoarce,

bineînțeles, la greci. Solon își acuză adversarii politici de a merge "cu pași de vulpe" (Loeb 10.5); Pindar îl laudă pe luptătorul Melissos pentru curajul de leu, "Iar cu mintea se aține precum o vulpe / Care oprește vulturul" (*Isthmianice* 4.47-48, traducere de Ioan Alexandru); Aristofan folosește de cîteva ori "ca de vulpe" ca să spună "viclenie" (de exemplu, *Lysistrata* 1270). Contrastul leu-vulpe devine standard. Lucrețiu întreabă de ce leii sînt născuți violenți, iar vulpile viclene (3.742); Horațiu descrie pe cineva ca pe o "vicleană [*astuta*] vulpe mascată ca nobil leu" (*Satire* 2.3.186). Bătîndu-și joc de rolul unui leu fricos în mecanismele piesei, Lysander al lui Shakespeare spune: "Dacă ar fi să-l judeci după vitejie, leul ăsta e vulpe curată" (*Visul unei nopți de vară* 5.1.231, traducere de Dan Grigorescu). Un alt contrast celebru vine de la Archilochus: "Vulpea știe multe lucruri, ariciul unu – unul mare" (118).

Chaucer și Spenser numesc vulpea "falsă", Spenser și "vicleană" și "maestră a înțelegerilor secrete" (*Calendarul păstorului*, "Mai" 219). Venus a lui Shakespeare îl îndeamnă pe Adonis să-și asmută cîinii "după vulpi, vestite-n viclenie" decît după periculosul mistreț (*Venus și Adonis* 675, traducere de Neculai Chirica și Dan Grigorescu). Personajul care dă titlul piesei lui Jonson, *Volpone sau Vulpea*, este la fel de viclean pe cît sugerează numele lui (de la italianul *volpe*, din latinescul *vulpes*). Dante introduce vulpea ca pe o emblemă a vicleniei în al său tablou viu al istoriei bisericii, în Purgatoriu; acolo ea simbolizează erezia, un pericol mai mare decît violența directă (32.118-23).

Vulpile sînt protagonistele din multe fabule, de la Esop pînă în timpurile moderne; cea mai cunoscută se referă la vulpe și la struguri, originea frazei "strugurii sînt acri". Există o bogată tradiție de povestiri medievale despre Reynard Vulpoiul (în franceză, *Renard*, în germană, *Reinecke*).

Biblia nu accentuează viclenia vulpilor – cuvîntul ebraic pentru asta poate însemna și "șacal" –, dar un pasaj din Cîntarea Cîntărilor, "Prindeți vulpile, prindeți puii lor, ele ne strică viile" (2.15), a hrănit multe interpretări alegorice și se poate găsi și în spatele vulpii lui Dante (luînd via din Cîntare ca fiind Biserica). *Micile vulpi* este titlul unei piese de Lillian Hellman.

Vultur În literatura clasică, vulturul este regele păsărilor și pasărea stăpînului zeilor. Homer îl numește "pasărea cea mai iubită" pentru Zeus (*Iliada* 24.303, traducere de George Murnu); Pindar îl numește "regele păsărilor" și "vulturul lui Zeus ... conducător (*archos*) al păsărilor" (*Olympianice* 13.29, *Pythianice* 1.9-11); Eschil îl numește,

la rîndul lui, "regele păsărilor" (*Agamemnon* 113); Euripide îl numeşte "herald al lui Zeus" (*Ion* 159). Teocrit numeşte vulturul "purtătorul de scut al lui Zeus" (26.31); Vergiliu şi Ovidiu îl numesc "purtătorul de arme-al lui Joe" (*Iovis arminger*, *Eneida* 5.255, 9.563, traducere de George Coşbuc, *Metamorfoze* 15.386), armura referindu-se aici la fulger; Horaţiu ridică pasărea la rangul de "slujitor al fulgerului" (*ministrum fulminis*, 4.4.1). (Pliniu, în *Istoria naturală* 10.4.15, spune că vulturul e imun la fulgere şi trăsnete.)

Homer spune şi el că vulturul este cea "mai puternic-a ta [a lui Zeus] zburătoare" (*teleiotaton*) între păsări (*Iliada* 8.247, 24.304, traducere de George Murnu), prin care probabil că înţelege suprema perfecţiune în materie de prevestiri, Zeus fiind "desăvîrşitorul" sau "împlinitorul" evenimentelor. Mai multe prevestiri implicînd vulturi sînt trimise de Zeus în *Iliada* (de exemplu, 12.200 şi următoarele) şi în *Odiseea* (de exemplu, 2.146 şi următoarele), iar prezicerile prin vulturi sînt obişnuite în literatura greacă şi cea latină de după aceea.

Potrivit lui Ovidiu, deghizat în propriul său vultur, Jupiter l-a răpit pe Ganymede (*Metamorfoze* 10.157 şi următoarele), în timp ce la Vergiliu (*Eneida* 5.255) şi la Apuleius (*Metamorfoze* 6.15.2) Jupiter trimite un vultur ca să facă asta.

Vulturul, în particular vulturul de mare (*haliaietos*), prin care anticii trebuie să fi înţeles vulturul-pescar, era considerat ca avînd o vedere deosebit de pătrunzătoare. Spunem încă "ochi de vultur"; Shakespeare are "ochi cu privire de vultur" (*Chinurile zadarnice ale dragostei* 4.3.226). Plinius ne spune cum pot privi vulturii la soare: îşi silesc puii să privească la el, şi, dacă tresar sau plîng sînt izgoniţi din cuib (*Istoria naturală* 10.3.10). Mulţi scriitori latini, cum ar fi Lucan în *Războiul* său *civil* 9.902 şi următoarele, repetă această legendă, aşa cum face Thomson în "Spring" (versiunea din 1728) 702-09. "Pajura domnească", potrivit lui Chaucer, "ochi ager ce străpunge sfîntul soare" (*Divanul păsărilor* 330-31, traducere de Dan Duţescu); Spenser scrie despre "Ochii de vultur, care pot privi soarele" (*Crăiasa zînelor* 1.10.47); Blake ne imploră să-l întrebăm pe "înaripatul vultur de ce iubeşte soarele" (*Viziuni* 3.12).

Psalmul 102 conţine versetul criptic "înnoi-se-vor ca ale vulturului tinereţile tale" (5); îmbinat cu pasajele clasice care asociază vulturul cu soarele, acest verset a condus la legenda din bestiarele medievale conform căreia vulturii bătrîni zboară spre soare ca să-şi pîrlească aripile şi-să-şi ardă învelişul din ochii lor, iar apoi se aruncă într-o fîntînă sau în mare. "Cum Vulturul, împrospătat de valul oceanului, / Unde şi-a lăsat penele încărunţite, / Şi s-a-nbrăcat cu penele vesele ale tinereţii, / Ca un tînăr şoim se urcă spre înalturi"

(Spenser, *Crăiasa zînelor* 1.11.34), un pasaj celebru din *Areopagitica* lui Milton modifică legenda, ca să facă din soare şi din fîntînă una: "Mi se pare că vom vedea Anglia ca pe un vultur recăpătîndu-şi puternica tinereţe şi arzîndu-şi ochii în strălucirea luminii miezului zilei; curăţindu-şi vederea afectată de multă vreme de solzi la izvorul luminii cereşti". Blake îl continuă pe Milton: vulturul "îşi ridică ciocul de aur chiar către răsărit; / Scuturînd pulberea de pe nemuritoarele-i pene ca să trezească / Soarele care dorme prea mult"(*Viziuni* 2.26-28); la fel face şi Shelley: "vulturul, care ... " (*Adonais* 147-49).

Una dintre prevestirile lui Homer constă din vederea unui vultur în zbor, ducînd un şarpe care se zbătea (*Iliada* 12.200 şi următoarele). În acea luptă, şarpele învinge, aşa cum o face şi în comparaţia înrudită din Eschil, *Choephoroe* 247 şi următoarele. Vergilius dă un rezultat diferit acestei lupte, în comparaţia lui: "Astfel cu şarpele prins se nalţă şi vulturul galben / Sus în văzduhuri, ţinîndu-l vîrtos, în puternice gheare; / Însă turbat de răniri se zvîrcole-n sute de feluri / Şarpele-n cercuri şi, solzii zbîrlindu-i, cu şuier înalţă / Gîtul cel vînăt de-otrăvi; dar vulturu-ntruna-i izbeşte / Solzii cu strîmbul său cioc şi din aripi el bate văzduhul" (*Eneida* 11.750-55). Ovidiu are o imagine similară de două ori în *Metamorfoze* (4.36 şi următoarele, 714 şi următoarele), iar Spenser are un "Grifon" şi un dragon luptîndu-se în zbor în *Crăiasa zînelor* 1.5.8. Imaginea e centrală pentru simbolismul din *Revolta Islamului* a lui Shelley; vezi şi *Alastor* 227-32, care-i aparţine. Blake a gravat un desen al ei pe placa 15 din *Căsătoria Raiului cu Iadul*. Potrivit legendei norvegiene povestite în *Edda în proză* a lui Snorri, un vultur aşezat sus în copacul lui Yggdrasill îl apără împotriva unui şarpe mare care stă printre rădăcinile lui.

Vulturul e pus frecvent în contrast cu porumbelul. După Horaţiu, "cumpliţii vulturi nu zămislesc paşnici porumbei" (4.4.31-32). "Cîntecele noastre sînt de ajutor împotriva armelor lui Marte", cîntă unul din păstorii lui Vergilius, "la fel de mult, se spune, ca porumbeii chaonieni cînd vine vulturul" (*Egloge* 9.11-13). Incompatibilitatea lor e atît de bine stabilită, în vremea lui Chaucer, încît Cresida lui poate spune că "orice vultur e spaima porumbeilor", înainte de a-l uita pe Troilus (*Troilus şi Cresida* 3.1496). Coriolan al lui Shakespeare se mîndreşte "Că-ntocmai ca un vultur repezit / În cuib de porumbei, am îngrozit / Pe volscii toţi în Corioli" (*Coriolan* 5.6.114-15, traducere de Tudor Vianu). (Frecvent, totuşi, şoimul este cel care iese la vînătoare de porumbei, ca în *Eneida* 11.721 şi următoarele.)

Uneori, în literatura greacă, nu e limpede dacă e vorba de vultur.

Pasărea asociată chinurilor lui Prometeu e uneori considerată vultur, deşi, bineînţeles, Zeus e acela care-şi trimite "dulăul înaripat" (Eschil, *Prometeu* 1022).

În 104 d.Hr., Gaius Marius a desemnat vulturul ca simbol al legiunilor lui, de unde a devenit emblema Imperiului Roman; este menţionat de Properţiu (4.1.95). Prezicătorul din *Cymbeline* a lui Shakespeare relatează o viziune în care "Văzut-am pasărea lui Jupiter / În zbor, romanul vultur", semn al "oştirilor romane" (*Cymbeline* 4.2.346-52, traducere de N. Argintescu-Amza). De atunci, a fost adoptat de multe armate şi state, inclusiv de Statele Unite. Cînd Dante ascende la sfera lui Jupiter, vede un vultur imens, compus din suflete strălucitoare, şi simbol al justiţiei divine, ca şi al imperiului pămîntesc universal (*Paradisul*, Cînturile 18-20).

Vulturul îl reprezintă şi de Sfîntul Ioan Evanghelistul, pe baza corespondenţei celor patru evanghelişti cu cele patru fiare din Iezechiel, capitolul 1, dintre care una e un vultur; Ioan este cel mai avîntat şi vizionar dintre cei patru evanghelişti. După cum spune d.Hr.Lawrence în deschiderea de la "Sfîntul Ioan", "Ioan, o, Ioan, / Tu, pasăre onorabilă, / Vultur egal al soarelui. / Privind cu ochi de pasăre / Pînă şi Calvarul şi Învierea".

Din aceleaşi motive, vulturul a fost adoptat de poeţii romantici ca simbol al poetului însuşi sau al puterilor imaginative ale acestuia. Sufletul lui Shelley "Îmbrăcat în penele vii ale cîntecului /Sublim şi puternic; / Aşa cum un tînăr vultur se avîntă printre norii dimineţii" ("Odă libertăţii" 6-8). Lamartine se adresează: "Entuziasm, vultur cuceritor", cînd "eu tremur de sfînt zel" ("L'Enthousiasme"); Hugo începe o odă exclamînd: "Vulturul e un geniu" ("Ode 17"). "Ci sacrul verb cînd, a-nălţare, / Urechea i-a atins, slăvit", după Puşkin, "Tot duhul din poet tresare / Ca vulturul ce s-a trezit" ("Poetul", traducere de Al. Andriţoiu).

Z

Zambilă E nesigur exact la ce floare se referea anticul "iacint" (în greceşte, *hyakinthos*), poate că la zambila sălbatică (clopoţel), la stînjenelul sălbatic sau la pintenaşul albastru, dar era "de culoare închisă" (Teocrit 10.28) sau purpuriu (Persius 1.32). Grecii credeau că văd literele AI scrise pe petale (de unde rezultă că stînjenelul şi pintenaşul sînt candidaţi mai probabili); e una din florile care-l plîng pe Bion, în elegia lui Moschos – "Rosteşte-acum, iacint, ce scrie pe tine, şi mai mulţi «ai-ai»" (3.6, traducere de Ion Acsan), "AI" fiind un strigăt de durere. Ovidiu ne spune povestea băiatului Hyacinth, iubit de Apollo şi ucis accidental de discul zeului (*Metamorfoze* 10.167-219): din sîngele lui Hyacinth creşte o floare purpurie ca un crin, cu AIAI pe ea, care sugerează, de asemenea, Ajax (Aias) (vezi *Metamorfoze* 13.394-98). Floarea "gravată / Cu tainice figuri, şi însemnată / Ca florile zambilei" din "Lycidas" (106, traducere de Petre Solomon) a lui Milton este zambila. Shelley descrie petalele căzute, cu mesajul "urmează-mă" înscris pe ele "ca pe zambile jalea lui Apollo" (*Prometeu descătuşat* 2.1.139-40, traducere de Petre Solomon).

În afară de mitul lui Hyacinth, floarea se găseşte printre acelea din grădinile sau cîmpurile ideale. Zeus face dragoste cu Hera pe un pat de ierburi şi flori, inclusiv zambila (*Iliada* 14.348); e una din florile zmulse de Persefona atunci cînd e răpită de Hades (*Imn către Demetra* 7, 426). Scena crucială din grădina de zambile din *Ţara pustie* a lui T.S. Eliot, unde fata spune: "Întîia dată mi-ai dăruit hycinţi acum un an; / M-au botezat fata cu hyacinţi", iar poetul nu reuşeşte să vorbească sau măcar s-o privească (35-41, traducere de Aurel Covaci), poate evoca sexualitatea homerică şi morţii dragi ai elegiacilor.

Un alt pasaj din Homer a avut mulţi discipoli – descrierea părului lui Ulise, ca fiind "creţ" "ca floarea de zambilă" (*Odiseea* 6.231, traducere de George Murnu). De obicei, e luat ca referindu-se la culoarea de un albastru-închis a florii, deşi s-ar putea referi la forma ei. George Murnu o foloseşte în amîndouă sensurile în traducerea lui: "lăsă păr tufos şi creţ să-i curgă / Din creştetu-i ca floarea de zambilă" (6.274). Milton îi dăruieşte lui Adam "plete hiacyntine" (*Paradisul pierdut* 4.301, traducere de Aurel Covaci), Leilei lui Byron "În hiacint i se răsfiră părul" (*Ghiaurul* 496, traducere de Ştefan

Avădanei), iar Poe laudă "hiacintul părului" lui Helen ("Către Helen" 7, traducere de Emil Gulian).

Zefir *vezi* **Vînt de apus**

Zi *vezi* **Zori, Est şi vest, Soare**

Zodiac *vezi* **Stea, Soare**

Zori Poeţii de la Homer încoace au încîntat descriind zorii în toată gloria lor. Poate ca o reflectare a unui cult religios comun culturilor indo-europene, zorii au fost personificaţi printr-o tînără femeie, *Eos*, *Heos* sau *Auos* în greacă, *Aurora* în latină; numele sînt legate de "răsărit" şi "Paşti" din engleză. În miturile greceşti, ea este, variabil, fiica lui Hyperion şi a Theii, fiica lui Helios, sora lui Helios, mama celor patru vînturi şi a lui Eosphoros (sau Lucifer), luceafărul, şi iubită a lui Tithonos, Orion, Kleitos sau Ganymede. În descrierile poetice clasice, legătura ei cu Tithonos a prevalat, dar, în cea mai mare parte, ea e descrisă cu propriile-i atribuite: degete trandafirii, un veşmînt de culoarea şofranului, rouă, un tron de aur, un car de luptă cu doi cai albi şi aşa mai departe.

De douăzeci şi două de ori, mai ales în *Odiseea*, Homer o descrie pe zeiţa dimineţii printr-un vers identic: "Cînd zeiţa dimineţii cu degete trandafirii, cea devreme născută, s-a ivit". Epitetul *rhododaktylos* este, porbabil, cel mai cunoscut din Homer.Alt epitet minunat este *krokopeplos*, "cu veşmînt de culoarea şofranului": "În urmă, cînd zarea-şi trimite pe lume / Solul luminii, luceafărul, şi se revarsă pe mare zorile-apoi" (*Iliada* 23.225-26, traducere de George Murnu). O dată în *Odiseea* (12.4, traducere de George Murnu), zeiţa dimineţii are "podiumuri de dans", poate referindu-se la norii şi ceţurile prin care razele de soare par să danseze. În *Odiseea* (22.197), ea stă pe un tron de aur. Tithonos, înzestrat cu nemurire, dar nu şi cu tinereţe veşnică, rămîne în pat atunci cînd zeiţa dimineţii se ridică: "Cînd Aurora din pat, de la soţul ei falnic Titonos, / Zboru-şi luase s-aducă lumină la zei şi la oameni" (*Iliada* 11.1-2, traducere de George Murnu).

Vergilius transferă culoarea şofranului de la veşmînt la pat: "răvarsă-ntinerită lumina / Alba-Aurora, lăsîndu-şi în pat de şofran pe Tithonus" (*Eneida* 4.581-82; identică cu 9.459-60, traducere de George Coşbuc); "părăsind culcuşul de-aur al lui Tithon, pală / Se ridică Aurora — atunci, vai! cu-anevoinţă" (*Georgicele* 447, traducere

de Lascăr Sebastian). Aurora are, la Vergilius, un car de luptă roşu: "îndată ce zorile, mîne, / Roşii plutind în teleaga de flori rumenivor văzduhul" (*Eneida* 12.76-77, traducere de George Coşbuc). Euripide şi-o imaginează pe zeiţa dimineţii cu un singur cal (*Oreste* 1004), în timp ce Sapho pare s-o conceapă pedestră şi îi dă conduri de aur (123). Ovidiu o numeşte o dată (*Metamorfoze* 3.184) pe zeiţa dimineţii "purpurie" (*purpureae Aurorae*). (*Vezi* **Purpură, Şofran.**)

Scriitorilor moderni influenţaţi de clasici le-a plăcut să încerce să-i întreacă pe antici în descrierile zorilor. Iată-l pe Spenser, încercînd ascultător să folosească totul: "Acum, cînd frumoasa zînă a Dimineţii, / Sătulă de patul de şofran al bătrînului Tithon, / Şi-a întins veşmîntul purpuriu prin aerul înrourat" (*Crăiasa zînelor* 1.2.7). Shakespeare capătă oarecare prospeţime cu "dimineaţa-nveşmîntată / În strai roşcat, păşeşete peste roua / Acelui deal înalt din răsărit" (*Hamlet* 1.1.166-67, traducere de Dan Duţescu şi Leon D. Leviţchi). Dealul este, de asemenea, o convenţie frecventă în descrierile dimineţii, ca în "Carul învăpăiat al lui Phoebus / Urca în grabă spre dealul Răsăritului" al lui Spenser (*Crăiasa zînelor* 1.2.1) şi în "Aurora înroşind Coasta Muntelui" al lui Pope ("Spring" 21). Collins are o variantă "orientală" a zeiţei dimineţii, în ale sale *Egloge persane* (1.13-14): "Dulce şi înmiresmată, ca o mireasă orientală, / Strălucitoarea Aurora şi-a recîştigat mîndria din orient". Aceasta ne reaminteşte clar că "orient" vine de la un verb latinesc care înseamnă "răsărit". (*Vezi* **Est şi vest.**)

Scriitorii clasici par să nu fi personificat seara sau apusul, şi există puţine descrieri antice ale acestuia. Mulţi scriitori moderni, ca Shelley, au fost fascinaţi de el.

În Cartea lui Iov 41.18 şi într-o notă la Iov 3.9, zorii sînt numiţi "genele aurorei"; "ochiul" trebuie să fie soarele (*vezi* **Soare**). Blake imită această expresie atunci cînd face ca primăvara să se uite în jos: "Prin limmpezile ferestre ale dimineţii" ("To Spring").

În echivalarea răstimpului vieţii cu o zi, zorii sau dimineaţa reprezintă copilăria sau tinereţea. Shakespeare îşi imaginează dragostea sa la bătrîneţe, "Cînd ziua însorită —/ Va trece-n bezna nopţilor amare" (*Sonete* 63, traducere de Neculai Chirica şi Dan Grigorescu). (Mai multe exemple la **Est şi vest.**)

Zorii pot reprezenta momentul iluminării, ca atunci cînd spunem "mi-a venit". Wordsworth îşi descrie lupta de a compune un poem: "raze de lumină / Strălucesc adesea dinspre răsărit, apoi dispar, / Şi-şi rîd de mine cu un cer care nu se maturizează / Într-o dimineaţă statornică" (*Preludiul din 1805* 1.134-37). Tieck scrie: "Ca zorii [*Morgenrot*], o amintire binecuvîntată / Se iveşte din noaptea

întunecată, tăcută" ("Cîntec improvizat" 4-5).

"Cîntecul zorilor" este un gen care exprimă regretul îndrăgostiților că ziua care a venit trebuie să-i despartă. S-a născut în poezia provensală a secolului al doisprezecelea: *alba*, *aube* sau *aubade* în franceză, toate de la latinescul *alba*, "alb", modificînd, probabil, *lux*, "lumină"; în germană, e numit *Tagelied*, "cîntecul zilei".

BCUAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Autori citați

Numele	*Date*	*Limba sau naționalitatea*
Achilles Tatius	a activat cca 150 d.Hr.	Greacă
Aelian (Claudius Aelianus)	cca 170-235 d.Hr.	Greacă
Akenside, Mark	1721-1770	Engleză
Alanus de Insulis (Alain de Lille)	cca 1128-1202	Latină
Alcaeus	Sec. VII î.Hr.	Greacă
Alcman	Sec. VII î.Hr.	Greacă
Alfieri, Vittorio	1749-1803	Italiană
Ambrosius	m. 397 d.Hr.	Latină
Amos	Sec. VIII î.Hr.	Ebraică
Anacreon	Sec. VI î.Hr.	Greacă
Antipater din Sidon	Sec. I î.Hr.	Greacă
ap Gwilym, Dafydd	Sec. XIV d.Hr.	Galeză
Apollonius din Rhodos	cca 295-215 î.Hr.	Greacă
Apuleius, Lucius (?)	cca 125-160+d.Hr.	Latină
Archilochus	Sec. VII î.Hr.	Greacă
Argentarius, Marcus	Sec. I d.Hr.?	Greacă
Arion	Sec. VII î.Hr.	Greacă
Ariosto, Ludovico	1474-1533	Italiană
Aristofan	cca 445-cca 385 î.Hr.	Greacă
Aristotel	384-322 î.Hr.	Greacă
Arnim, Achim von	1781-1831	Germană
Arnold, Matthew	1822-1888	Engleză
Athanasius	293-373 d.Hr.	Greacă
Athenaeus	a activat cca 200 d.Hr.	Greacă
Atta, Titus Quintus	m. 77 î.Hr.	Latină
Augustin (Aurelius Augustinus)	354-430	Latină
Ausonius (Decimus Magnus Ausonius)	cca 310- cca 393	Latină
Austen, Jane	1775-1817	Engleză
Bacchylide	Sec. V î.Hr.	Greacă
Bacon, Francis	1561-1626	Engleză
Baïf, Jean Antoine de	1532-1589	Franceză
Baratinski, Evgheni	1800-1844	Rusă
Barbauld, Anna Laetitia	1743-1825	Engleză
Barlow, Joel	1754-1812	Americană
Bates, Katharine Lee	1859-1929	Americană
Baudelaire, Charles	1821-1867	Franceză
Beddoes, Thomas Lovell	1803-1849	Engleză

BCU IASI - CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Berkeley, George	1685-1753	Engleză (Irlandeză)
Bernard Silvestris	a activat cca 1150	Latină
Bion (din Smyrna)	Sec. II î.Hr.	Greacă
Blair, Robert	1699-1746	Engleză (Scoţiană)
Blake, William	1757-1827	Engleză
Blok, Aleksandr	1880-1921	Rusă
Boccaccio, Giovanni	1313-1375	Italiană
Boethius, Anicius Manlius Severinus	cca 476-cca 524 d.Hr.	Latină
Borges, Jorge Luis	1899-1986	Spaniolă (Argentiniană)
Boswell, James	1740-1795	Engleză (Scoţiană)
Bowles, William Lisle	1762-1850	Engleză
Bradstreet, Anne	cca 1610-1672	Engleză/ Americană
Brentano, Clemens	1778-1842	Germană
Bridges, Robert	1844-1930	Engleză
Brontë, Charlotte	1816-55	Engleză
Brontë, Emily	1818-48	Engleză
Brooks, Gwendolyn	1917-	Americană
Browne, Thomas	1605-1682	Engleză
Browning, Elizabeth Barrett	1806-1861	Engleză
Browning, Robert	1812-1889	Engleză
Brun, Friederike	1765-1835	Germană
Bryant, William Cullen	1794-1878	Americană
Bunyan, John	1628-1688	Engleză
Burnett, Frances Hodgson	1849-1924	Engleză / Americană
Burns, Robert	1759-1796	Engleză (Scoţiană)
Burton, Robert	1577-1640	Engleză
Byron, George Gordon, Lord	1788-1824	Engleză
Calderón de la Barca, Pedro	1600-1681	Spaniolă
Callimachos	cca 310-cca 240 î.Hr.	Greacă
Camoens, Luis Vaz de	cca 1524-1580	Portugheză
Campbell, Thomas	1777-1844	Engleză
Carew, Thomas	1595-1640	Engleză
Carroll, Lewis (Charles Dodgson)	1832-1898	Engleză
Catullus, Gaius Valerius	cca 84-cca 54 î.Hr.	Latină
Cazotte, Jacques	1719-1792	Franceză
Celan, Paul	1920-1970	Germană (Română)

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cervantes Saavedra, Miguel de	1547-1616	Spaniolă
Césaire, Aimé	1913-	Franceză (Martinicană)
Chapman, George	1559?-1634	Engleză
Chateaubriand, Francois-René de	1768-1848	Franceză
Chaucer, Geoffrey	cca 1343-1400	Engleză
Cehov, Anton Pavlovici	1860-1904	Rusă
Chénier, André	1762-1794	Franceză
Choerilus	Sec. VI î.Hr.	Greacă
Cicero (Marcus Tullius Cicero)	106-43 î.Hr.	Latină
Clanvowe, Thomas	a activat 1390	Engleză
Clare, John	1793-1864	Engleză
Claudian (Claudius Claudianus)	sf. sec. IV d.Hr.	Latină
Clement din Alexandria	cca 200 d.Hr.	Greacă
Coleridge, Samuel Taylor	1772-1834	Engleză
Collins, William	1721-1759	Engleză
Conrad, Joseph	1857-1924	Engleză (n. Poloneză)
Corneille, Pierre	1606-1684	Franceză
Cowley, Abraham	1618-1667	Engleză
Cowper, William	1731-1800	Engleză
Crabbe, George	1754-1832	Engleză
Daniel	Sec. II î.Hr.	Ebraică
Dante Alighieri	1265-1321	Italiană
Darío, Rubén	1867-1916	Spaniolă (Nicaraguană)
Darwin, Erasmus	1731-1802	Engleză
Davies, John	1569-1626	Engleză
Denham, John	1615-1669	Engleză
Dickens, Charles	1812-1870	Engleză
Dickinson, Emily	1830-1886	Americană
Diderot, Denis	1713-1784	Franceză
Donne, John	1572-1631	Engleză
Dostoievski, Fiodor	1821-1881	Rusă
Drayton, Michael	1563-1631	Engleză
Dryden, John	1631-1700	Engleză
Du Bellay, Joachim	1522-1560	Franceză
Dunbar, Paul Laurence	1872-1906	Americană
Dwight, Timothy	1752-1817	Americană
Eco, Umberto	1932-	Italiană
Eliot, T.S.	1888-1965	Americană
Emerson, Ralph Waldo	1803-1882	Americană
Ennius, Quintus	239-169 î.Hr.	Latină

BCU IASI - CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Erasmus, Desiderius	cca 1469-1536	Olandeză
Eschil	525-456 î.Hr.	Greacă
Esop	Sec. VI î.Hr.	Greacă
Euripide	cca 485-406 î.Hr.	Greacă
Fielding, Henry	1707-1754	Engleză
Finch, Anne (Lady Winchelsea)	m. cca 1720	Engleză
Fitzgerald, Edward	1809-1883	Engleză
Flaubert, Gustave	1821-1880	Franceză
Fletcher, John	1579-1625	Engleză
Forster, E.M.	1879-1970	Engleză
Foscolo, Ugo	1778-1827	Italiană (Greacă)
France, Anatole	1844-1924	Franceză
Frost, Robert	1875-1963	Americană
Galen (Galenus)	129-99 d.Hr.	Greacă
Garcia Lorca, Federico	1898-1936	Spaniolă
Garcia Marquez, Gabriel	1928-	Spaniolă (Columbiană)
Garcilaso de la Vega	1503-1536	Spaniolă
Garnier, Robert	cca 1544-1590	Franceză
Gascoigne, George	1539?-1577	Engleză
Gay, John	1685-1732	Engleză
Gellius, Aulus	cca 130-cca 180 d.Hr.	Latină
Gibbon, Edward	1737-1794	Engleză
Goethe, Johann Wolfang von	1749-1832	Germană
Golding, William	1911-1993	Engleză
Góngora, Luis de	1561-1625	Spaniolă
Gosse, Edmund	1849-1928	Engleză
Gottfried von Strassburg	Sec. XIII	Germană veche de sus
Gower, John	1330?-1408	Engleză
Gray, Thomas	1716-1771	Engleză
Green, Matthew	1696-1737	Engleză
Grimm, Jakob	1785-1863	Germană
Grimm, Wilhelm	1786-1859	Germană
Guthlac	cca 700	Engleză veche
Hardy, Thomas	1840-1928	Engleză
Hawthorne, Nathaniel	1804-1864	Americană
Hazlitt, William	1778-1830	Engleză
Heine, Heinrich	1797-1856	Germană
Hellman, Lillian	1906-1984	Americană
Hemingway, Ernest	1899-1961	Americană
Henley, William Ernest	1849-1903	Engleză
Heraclit din Efes	cca 540-cca 480 î.Hr.	Greacă

BCUJAS/CT UNIVERSITY LIBRARY

Heraclit din Halicarnas	Sec. III î.Hr.	Greacă
Herbert, George	1593-1633	Engleză
Herder, Johann Gottfried von	1744-1803	Germană
Herodot	cca 490-cca 425 î.Hr.	Greacă
Herrick, Robert	1591-1674	Engleză
Hesiod	cca 700 î.Hr.	Greacă
Hippocrat	cca 460-cca 370 î.Hr.	Greacă
Hoffmann, E.T.A.	1776-1822	Germană
Hölderlin, Friedrich	1770-1843	Germană
Homer	Sec. VIII î.Hr.	Greacă
Hood, Thomas	1799-1845	Engleză
Horaţiu (Quintus Horatius Flaccus)	65-8 î.Hr.	Latină
Howe, Julia Ward	1819-1910	Americană
Hunt, Leigh	1784-1859	Engleză
Iacov, Sf. Apostol	Sec. I d.Hr.	Greacă
Ibsen, Henrik	1828-1906	Norvegiană
Ibycus	Sec. VI î.Hr.	Greacă
Ieremia	Sec. VI î.Hr.	Ebraică
Iezechiel	Sec. VI î.Hr.	Ebraică
Ioan, Sf. Apostol Evanghelist	Sec. I d.Hr.	Greacă
Ioan Teologul (din Patmos), Sf.	Sec. I d.Hr.	Greacă
Ioil	Sec. V î.Hr.?	Ebraică
Irving, Washington	1783-1859	Americană
Isaia	Sec. VIII î.Hr.	Ebraică
Isidor din Sevilla	a activat 602-36 d.Hr.	Latină
Iuvenal (Decimus Iunius Iuvenalis)	Sec. II d.Hr.	Latină
James, Henry	1843-1916	Americană
Jammes, Francis	1868-1938	Franceză
Jonson, Ben	1572-1637	Engleză
Joyce, James	1882-1941	Engleză (Irlandeză)
Kafka, Franz	1883-1924	Germană (Cehă)
Keats, John	1795-1821	Engleză
Kerouac, Jack	1922-1969	Canadiană / Americană
Khayyam, Omar	1050?-1123?	Persană
King, Henry	1592-1669	Engleză
King, Martin Luther, Jr.	1929-1968	Americană
Kipling, Rudyard	1865-1936	Engleză
La Cruz, Sora Juana Inés de	1651-1695	Spaniolă
Lactantius	cca 240-cca 320 d.Hr.	Latină

BCU "MIHAI EMINESCU" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lamartine, Alphonse de	1790-1869	Franceză
Landon, Letitia Elizabeth	1802-1838	Engleză
Landor, Walter Savage	1775-1864	Engleză
Langland, William	cca 1332-?	Engleză
La Vega, Garcilaso de	1503-1536	Spaniolă
Lawrence, d.Hr. (David Herbert)	1885-1930	Engleză
Leopardi, Giacomo	1798-1837	Italiană
Lessing, Gotthold Ephraim	1729-1781	Germană
London, Jack	1876-1916	Americană
Longfellow, Henry Wadsworth	1807-1882	Americană
Lorris, Guillaume de	?-cca 1235	Franceză
Lovelace, Richard	1618-1657	Engleză
Luca, Sf. Apostol Evanghelist	Sec. I d.Hr.	Greacă
Lucan (Marcus Annaeus Lucanus)	39-65 d.Hr.	Latină
Lucian	115-cca 180 d.Hr.	Greacă
Lucreţiu (Titus Lucretius Carus)	98-cca 55 î.Hr.	Latină
Lyly, John	1554-1606	Engleză
Machiavelli, Niccolo	1469-1527	Italiană
Maleahi	Sec. V î.Hr.	Ebraică
Mallarmé, Stéphane	1842-1898	Franceză
Mangan, James Clarence	1803-1849	Engleză (Scoţiană)
Mann, Thomas	1875-1955	Germană
Marcu, Sf. Apostol Evanghelist	Sec. I. d.Hr.	Greacă
Marino, Giovan Battista	1569-1625	Italiană
Marlowe, Christopher	1564-1593	Engleză
Marţial (Marcus Valerius Martialis)	40-103 d.Hr.	Latină
Marvell, Andrew	1621-1678	Engleză
Masefield, John	1878-1967	Engleză
Matei, Sf. Apostol Evanghelist	Sec. I d.Hr.	Greacă
McCrae, John	1872-1918	Canadiană
Meleagru	cca 140-70 î.Hr.	Greacă
Melville, Herman	1819-1891	Americană
Meredith, George	1828-1909	Engleză
Meun, Jean de	?- cca 1305	Franceză
Middleton, Thomas	1580-1627	Engleză
Miheia	Sec. VI î.Hr.	Ebraică
Milton, John	1608-1674	Engleză
Mimnermus	Sec. VII î.Hr.	Greacă
Mitchell, Margaret	1900-1949	Americană
Montagu, Mary Wortley	1689-1762	Engleză
Moore, Thomas	1779-1852	Engleză

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mörike, Eduard	1804-1875	Germană
Morton, Thomas	1575-1646	Americană
Moschos	cca 150 î.Hr.	Greacă
Musset, Alfred de	1810-1857	Franceză
Nabokov, Vladimir	1899-1977	Rusă/Americană
Nashe, Thomas	1567-1601	Engleză
Nietzsche, Friedrich	1844-1900	Germană
Nonnus	Sec. V d.Hr.	Greacă
Novalis (Friedrich von Hardenberg)	1772-1801	Germană
O'Casey, Sean	1880-1964	Engleză (Irlandeză)
Opie, Amelia	1769-1853	Engleză
Orwell, George (Eric Blair)	1903-1950	Engleză
Osea	Sec. VIII î.Hr.	Ebraică
Ovidiu (Publius Ovidius Naso)	43 î.Hr.-17 d.Hr.	Latină
Paine, Thomas	1737-1809	Engleză/ Americană
Parmenide	cca 515-cca 450 î.Hr.	Greacă
Pascoli, Giovanni	1855-1912	Italiană
Pavel, Sf. Apostol	m. 64 d.Hr.	Greacă
Peacock, Thomas Love	1785-1666	Engleză
Persius (Aulus Persius Flaccus)	34-62 d.Hr.	Latină
Petrarca, Francesco	1304-1374	Latină
Petru, Sf. Apostol	Sec. I d.Hr.	Greacă
Philostrat	a activat cca 200 d.Hr.	Greacă
Phrynichus	a activat cca 510-475 î.Hr.	Greacă
Pindar	518-438 î.Hr.	Greacă
Platon	427-347 î.Hr.	Greacă
Plaut (Titus Maccius Plautus)	cca 250-184 î.Hr.	Latină
Plinius cel Bătrîn (G. Plinius Secundus)	23 / 4-79 d.Hr.	Latină
Plutarh	46-cca 120 d.Hr.	Greacă
Poe, Edgar Allan	1809-1849	Americană
Polidori, John William	1795-1821	Engleză
Pope, Alexander	1688-1744	Engleză
Pound, Ezra	1885-1972	Americană
Properţiu, Sextus	cca 48-cca 16 î.Hr.	Latină
Puşkin, Aleksandr Sergheevici	1799-1837	Rusă
Quevedo y Villegas, Francisco de	1580-1645	Spaniolă
Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus)	cca 35-cca 95 d.Hr.	Latină

BCU IASI - CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Quintus Smyrnaeus	Sec. IV d.Hr.	Greacă
Rabelais, Francois	1494?-1553	Franceză
Racine, Jean	1639-1699	Franceză
Radcliffe, Ann	1764-1823	Engleză
Ralegh, Sir Walter	1552-1618	Engleză
Randolph, Thomas	1605-1635	Engleză
Richard de la St. Victor	m. 1173	Latină (n. Scoţia)
Richardson, Samuel	1689-1761	Engleză
Rilke, Rainer Maria	1875-1926	Germană
Rimbaud, Arthur	1854-1891	Franceză
Robinson, Mary	1758-1800	Engleză
Ronsard, Pierre de	1524-1585	Franceză
Rosenberg, Isaac	1890-1917	Engleză
Rossetti, Christina	1830-1894	Engleză
Rosseti, Dante Gabriel	1828-1882	Engleză
Saint-Amant, Antoine-Girard de	1594-1661	Franceză
Sainte-Beuve, Charles-Augustin	1804-1869	Franceză
Saint-Pierre, Bernardin de	1737-1814	Franceză
Sapho	Sec. VII î.Hr.	Greacă
Sartre, Jean-Paul	1905-1980	Franceză
Scève, Maurice	1501-1563	Franceză
Schelling, Friedrich W.J. von	1775-1854	Germană
Schiller, J.C. Friedrich von	1759-1805	Germană
Schlegel, Friedrich	1772-1829	Germană
Scott, Walter	1771-1832	Engleză (Scoţiană)
Seneca, Lucius Annaeus (cel Tînăr)	cca 4 î.Hr.-65 d.Hr.	Latină
Servius (Marius Servius Honoratus)	Sec. V d.Hr.	Latină
Sewell, Anna	1820-1878	Engleză
Shakespeare, William	1564-1616	Engleză
Shelley, Percy Bysshe	1792-1822	Engleză
Shenstone, William	1714-1763	Engleză
Shirley, James	1596-1666	Engleză
Sidney, Phillip	1554-1586	Engleză
Silone, Ignazio	1900-1978	Italiană
Simonide	556-468 î.Hr.	Greacă
Skelton, John	cca 1460-1529	Engleză
Socrate	469-399 î.Hr.	Greacă
Sofocle	cca 496-406 / 5 î.Hr.	Greacă
Solomon	Sec. X î.Hr.	Ebraică
Solon	cca 640-cca 560 î.Hr.	Greacă

Southey, Robert	1774-1843	Engleză
Spenser, Edmund	1552-1599	Engleză
Sponde, Jean de	1557-1595	Franceză
Staël, Germaine de	1766-1817	Franceză (Elveţiană)
Statius (Publius Papinius Statius)	45-cca 96 d.Hr.	Latină
Steinbeck, John	1902-1968	Americană
Stendhal (Marie Henry Beyle)	1783-1842	Franceză
Stevens, Wallaceî	1879-1955	Americanăa
Stevenson, Robert Louis	1850-1894	Engleză (Scoţiană)
Stoker, Bram	1847-1912	Engleză
Strindberg, August	1849-1912	Suedeză
Sturluson, Snorri	cca 1220	Islandeză
Sue, Eugène	1804-1857	Franceză
Suetoniu (Gaius Suetonius Tranquillus)	cca 70d.Hr.-?	Latină
Swift, Jonathan	1667-1745	Engleză (Irlandeză)
Swinburne, Algernon Charles	1837-1909	Engleză
Tacit, Publius Cornelius	56 / 57-cca 117 d.Hr.	Latină
Tasso, Torquato	1544-1595	Italiană
Tennyson, Alfred, Lord	1809-1892	Engleză
Teocrit	Sec. III î.Hr.	Greacă
Terenţiu (Publius Terentius Afer)	193 / 183-159 î.Hr.	Latină
Tertullian	cca 160-cca 225 d.Hr.	Latină
Theognis	Secca IV î.Hr.	Greacă
Thomas, Dylan	1914-1953	Engleză (Galeză)
Thompson, Francis	1859-1907	Engleză
Thomson, James	1700-1748	Engleză (Scoţiană)
Tieck, Ludwig	1773-1853	Germană
Tolkien, J.R.R.	1892-1973	Engleză
Tolstoi, Lev	1828-1910	Rusă
Twain, Mark (Samuel Clemens)	1835-1910	Americană
Tyrtaeus	Sec. VII î.Hr.	Greacă
Tiutcev, Fiodor I.	1803-1873	Rusă
Valerius Flaccus, Gaius	cca 40-cca 90 d.Hr.	Latină
Valéry, Paul	1871-1945	Franceză
Varro, Marcus Terentius	116-27 î.Hr.	Latină
Vaughan, Henry	1621-1695	Engleză
Vega Carpio, Lope de	1562-1613	Spaniolă

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Vergilius (Publius Virgilius Maro)	70-19 î.Hr.	Latină
Verlaine, Paul	1844-1896	Franceză
Verne, Jules	1828-1905	Franceză
Vigny, Alfred de	1797-1863	Franceză
Villiers de l'Isle-Adam, Philippe	1838-1889	Franceză
Villon, François	1431-?	Franceză
Wagner, Richard	1813-1883	Germană
Waller, Edmund	1606-1687	Engleză
Walther von der Vogelweide	cca 1170-1230	Germană veche de sus
Wesley, Samuel	1662-1735	Engleză
West, Nathanael	1903-1940	Americană
Wheatley, Phillis	cca 1753-1784	Americană
Whitman, Walt	1819-1892	Americană
Wilde, Oscar	1854-1900	Engleză (Irlandeză)
Wilson, Harriet E.	1808-cca 1870	Americană
Wollstonecraft, Mary	1759-1797	Engleză
Wordsworth, William	1770-1850	Engleză
Wroth, Lady Mary	1587-1651	Engleză
Xenofon	cca 428-cca 354 î.Hr.	Greacă
Yeats, William Butler	1865-1939	Engleză (Irlandeză)
Young, Edward	1683-1765	Engleză

BCUIAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Bibliografie

Generală

Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them.* Trans. James Hulbert. New York: Facts on File, 1992.

Chevalier, Jean and Alain Gheerbrant. *The Penguin Dictionary of Symbols.* Trans. John Buchanan-Brown. London: Penguin, 1996. (French edn. 1969.)

Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages.* Trans. Willard Trasks. New York: Pantheon (Bollingen), 1953.

Daemmrich, Horst S. and Ingrid G. Daemmrich. *Themes and Motifs in Western Literature: a Handbook.* Tübingen: Francke Verlag, 1987.

Daemmrich, Horts S. and Ingrid G. Daemmrich. *Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch.* Second, enlarged edition. Tübingen: Francke Verlag, 1995.

Ferguson, George. *Signs and Symbols in Christian Art.* New York: Oxford University Press, 1954.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism.* Princeton University Press, 1957. *The Great Code: the Bible and Literature.* New York: Harcourt Brace, 1981.

Hamilton, A.C., ed. *The Spencer Encyclopedia.* University of Toronto Press, 1990.

Lakoff, George and Mark Turner. *More than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor.* University of Chicago Press, 1989.

Onians, R.B. *The Origins of European Thought.* Cambridge University Press, 1951.

Otto, A. *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen der Römer.* Leipzig, 1890; rpt. Hildesheim: Olms, 1965.

Pöschl, Viktor, ed. *Bibliographie zur Antoken Bildersprache.* Heidelberg: C. Winter, 1964.

Roberts, Helene E., ed. *Encyclopedia of Comparative Iconography.* Chicago and London: Fitzroy Dearborn, 1998.

Smith, Eric. *Dictionary of Classical Reference in English Poetry.* Cambridge: D. S. Brewer, 1984.

Stevenson, Burton. *The Home Book of Proverbs, Maxims and Familiar Phrases.* New York:Macmillan, 1948.

Whittick, Arnold: *Symbols, Signs and Their Meanings.* London: Leonard Hill, 1960.

Ziolkowski, Theodore. *Varieties of Literary Thematics.* Princeton University Press, 1983). Vezi apendivele numit "A Practical Guide to Literary Thematics."

Animale

Allen, Mary. *Animals in American Literature.* Urbana: University of Illinois Press, 1983.

Gilman, Sander L. "The Uncontrollable Steed: a Study of the Metamorphosis of a Literary Image." *Euphorion* 66 (1972): 32-54.

Loetscher, Hugo. *Der Predigende Hahn: das literarisch-moralische Nutztier.*

BCUIASI

Zürich: Diogenes, 1992.

Perry, Ben Edwin, ed. *Babrius and Phaidros* (Loeb Classical Library). Cambridge, Mass.: Harvard and London: Heinemann, 1965. Vezi "Appendix: an Analytical Survey of Greek and Latin Fables in the Aesopic Tradition."

Stebbins, Eunice Burr. *The Dolphin in the Literature and Art of Greece and Rome.* Menasha, Wis.: Banta, 1929.

Thomas, Keith. *Man and the Natural World: Changing Attitudes in England 1500-1800.* London: Penguin, 1983.

Păsări

Armstrong, Edward A. *The Folklore of Birds.* London: Collins, 1958.

Baird, J.L. and John R. Kane. *Rossignol: an Edition and Translation. With Introductory Essay on the Nightingale Tradition* by J.L. Baird. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1978.

Broek, R. van den. *The Myth of the Phoenix, According to Classical and Early Christian Traditions.* Leiden: E.J. Brill, 1972.

Harrison, Thomas P. *They Tell of Bird: Chaucer Spenser Milton Dryton.* 1956; rpt. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1969.

Harting, James E. *The Birds of Shakespeare.* 1871; rpt. Chicago: Argonaut, 1965.

Level, Brigitte. *Le Poète el l'oiseau: Vers une ornithomythie poétique.* Paris: Klincksieck, 1975.

Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind.* Trans. of *La Pensée sauvage.* University of Chicago Press, 1966.

Lutwack, Leonard. *Birds in Literature.* Gainesville: University Press of Florida, 1994.

Martin, Ernest Whitney. *The Birds of the Latin Poets.* Palo Alto: Stanford University Press, 1914.

Pfeffer, W. *The Change of Philomel: the Nightingale in Medieval Literature* (American University Studies Series III, Comparative Literature, vol. XIV). New York / Berne / Frankfurt a.M., 1985.

Thompson, D'Arcy W. *A Glossary of Greek Birds.* London: Oxford University Press, 1936.

Young, Arthur M. "Of The Nightingale's Song." *Classical Journal* 46.4 (January 1951):181-84

Culori

André, J. *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine.* Paris: Klincksieck, 1949.

Irwin, E. *Colour Terms in Greek Poetry.* Toronto, 1974.

Grădini şi păduri

Giamatti, A. Bartlett. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic.* Princeton University Press, 1966.

Harrison, Robert Pogue. *Forests: The Shadow of Civilization.* University of

Chicago Press, 1992

Stewart, Stanley. *The Enclosed Garden: The Tradition and the Image in Seventeenth-Century Poetry.* Madison: University of Wisconsin Press, 1966.

Vînătoare

Allen, Michael. "The Chase: Development of a Renaissance Theme." *Comparative Literature* 20.4 (Fall 1968):301-12

Thiebaux, Marcelle. *The Stag of Love: the Case in Medieval Literature.* Ithaca: Cornell University Press, 1974

Oglindă

Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition.* New York: Oxford University Press, 1953.

Grabes, Herbert. *The Mutable Glass: Mirror-Imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and English Renaissance.* Trans. Gordon Collier. Cambridge University Press, 1982.

Instrumente muzicale

Abrams, M.H. "The Correspondent Breeze: a Romantic Metaphor." *Kenyion Review* (1957):113-30. Rev. rpt. In M.H. Abrams, ed., *English Romantic Poets,* 2nd edn. London: Oxford University Press, 1974.

Bidney, Martin. "Tie Aeolian Harp Reconsidered: Music of Unfulfilled Longing in Tjutchev, Mörike, Thoreau, and Others." *Comparative Literature Studies* 22.3 (1985): 329-43.

Grigson, Geoffrey. *The Harp of Aeolus and others Essays.* London: Routledge, 1947.

O'Malley, Glenn. "Shelley's 'Air-Prism': the Synesthetic Scheme of *Alastor.*" *Modern Philology* 55 (1958): 178-87.

West, M.L. *Ancient Greek Music.* Oxford: Clarendon Press, 1992.

Numere

Fowler, Alastair. *Spenser and the Numbers of Time.* New York: Barnes&Noble, 1964.

Hieatt, A. Kent. *Short Time's Endless Monument: The Symbolism of the Numbers in Edmund Spenser's "Epithalamion."* New York: Columbia University Press, 1960.

Schimmel, Annemarie. *The Mystery of Numbers.* Oxford University Press, 1993.

Plante

Baker, Carlos. "The Traditional Background of Shelley's Ivy-Symbol." *Modern*

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Language Quaterly 4.2 (June 1943): 205-08.

Demetz, Peter. "The Elm and the Vine: Notes Toward the Histoty of a Marriage Topos." PMLA 73 (1958):521-32.

Draper, John W. "Notes on the Symbolic Use of Willow" Appendix A of *The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism*. New York: NYU Press, 1929.

Forster, Edward S. "Trees and Plants in the Greek Tragic Writters." *Greece and Rome* 21 (January 1952):57-63.

Fussell, Paul. *The Great War and the Modern Memory*. Oxford University Press, 1975. (On the poppy:pp. 246-54).

Goody, Jack. *The Culture of Flowers*, Cambridge University Press, 1993.

Knight, Phillip. *Flower Poetics in Nineteenth-Century France*. Oxford: Clarendon Press, 1986).

McCartney, Eugene Stock. "How the Apple Became the Token of Love." *Transactions and Proceedings of the American Philological Associaton* 56 (1925):70-81.

Seward, Barbara. *The Symbolic Rose*. New York: Columbia University Press, 1960.

Trapp, J.B. "The Owl's Ivy and the Poet's Bays: an Inquiry into Poetic Garlands." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21 (1958):227-55.

Mare, corabie

Auden, W.H. *The Enchafed Flood, or The Romantic Iconography of the Sea*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1950.

Anotimpuri şi timp

Enkvist, Nils Erik. *The Seasons of the Year: Chapters on a Motif from Beowulf to the Shepard's Calendar*. Denmark: Helsingfors, 1957.

Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology*. Oxford University Press, 1939.

Preston, Keith. "Aspects of Autumn in Roman Poetry." *Classical Philology* 13 (1918):272-82.

Tuve, Rosemond: *Seasons and Month: Studies in a Traditions of Middle English Poetry*. 1933; rpt. Cambridge: D.S. Brewer, 1974. "Spring in Chaucer and before Him." *MLN* 52 (1937): 9-16.

Wilhelm, James J. *The Cruelest Month: Spring, Nature and Love in Classical and Medieval Lyrics*. New Haven: Yale University Press, 1965.

Tors şi ţesut

Scheid, John and Jesper Svenbro. *The Crafts of Zeus: Myths of Weaving and Fabric*. Trans. Carol Volk. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

Snyder, Jane McIntosh. "The Web of Song." *Classical Journal* 76 (1981):193-96.

BCUIASI

Stele și alte corpuri cerești

Eade, J.C. *The Forgotten Sky: A Guide to Astrology in English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

Miscellanea

Barney, Stephen A. "The Plowshare of the Tongue: the Progress of a Symbol from the Bible to *Piers Plowman*." *Mediaeval Studies* 35 (1973): 261-93.

Boedeker, Deborah. *Descent from Heaven: Images of Dew in Greek Poetry and Religion*. Chico, Calif.: Scholars Press, 1984.

Cline, Ruth H. "Heart and Eyes." *Romance Philology* 25.3 (1972): 263-97.

Doob, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Gellrich, Jesse M. *The Idea of the Book in the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Kermode, Frank. *Romantic Image*. London: Routledge & Kegan Paul, 1957. ("dansator" și "copac").

Korfmacher, W.C. "Nightfall in the Greek Lyric Poets." *Classical Journal* 46.4 (January 1951): 177-80.

Lawler, Lilian B. "The Dance in Metaphor." *Classical Journal* 46.8 (May 1951): 383-91.

Nicolson, Marjorie Hope. *Mountain Gloom and Mountain Glory: the Development of the Aesthetics of the Infinite*. Ithaca: Cornell University Press, 1959.

Thacker, Christopher. "'Wish'd, Wint'ry, Horrors': the Storm in the Eighteenth Century." *Comparative Literature* 19.1 (1967):36-57.

Weidhorn, Manfred. *Dreams in Seventeenth-Century English Literature*. The Hague: Mouton, 1970.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

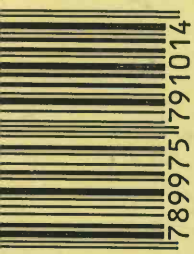
C65911
215.00

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1 17.247 lu

Michael Ferber

DICŢIONAR DE SIMBOLURI LITERARE



9 789975 791014
ISBN 9975-79-101-8

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS

Acesta este cel dintîi dicționar de simboluri bazat mai degrabă pe literatură decît pe arhetipuri psihologice, mituri sau ezoterie "universală". Michael Ferber a adunat laolaltă aproape două sute de articole principale, explicînd și ilustrînd cu claritate simbolurile literare pe care le întîlnim cu toții (cum ar fi lebădă, trandafir, lună, aur), alături de sute de referințe încrucișate. Dicționarul se concentrează pe literatura engleză, dar articolele lui au o sferă largă de cuprindere, de la Biblie și autorii antici la secolul al douăzecilea, incluzînd literaturile americană și engleză. Stilul său elevat și referințele bogate vor face din această carte un instrument esențial nu numai pentru cei care studiază în cîmpul literar și clasic, ci și pentru toți studenții de la Litere.

MICHAEL FERBER este profesor de engleză și științe umanistice la Universitatea din New Hampshire; autor al volumelor Poezia lui William Blake *(1991) și* Poezia lui Shelley *(1993).*

CEU
CARTIER

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY